

Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo

Naturaleza muerta,
paisaje
y retrato

Argentina y Latinoamérica

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Doctorado en Artes

Tesista: Lic. Natalia Giglietti
Directora: Prof. Mariel Cifardo
La Plata, 24 de junio de 2020

Índice

Introducción	3
 Capítulo 1. Naturaleza muerta	 14
Rasgos tradicionales en la producción contemporánea	16
Flores y plantas	20
Vanitas	29
Consumo	34
Lo femenino	38
Lo podrido y la carne	40
Objetos y otros	45
Concepto	47
Rasgos contemporáneos en la producción tradicional	51
 Capítulo 2. Paisaje	 63
Rasgos tradicionales en la producción contemporánea	65
La línea	69
Ocasos	72
Lo urbano	78
Acciones y desequilibrios	82
Turismo	86
Mapas	90
Un mismo río	94
Historia, política y memoria	97
Obturación	100
 Capítulo 3. Retrato	 106
Rasgos tradicionales en la producción contemporánea	108
Fotogénicos	112
Ciencia	116
Estado	121
Autorretratos	124
Desnudos	130
Identidades y subjetividades	136
Rostros borrosos, espaldas y cuerpos fragmentados	142
 Palabras finales	 149
 Biografías	 152
 Índice de autores y de obras	 168
 Referencias bibliográficas	 172

Introducción¹

El crítico ruso de principios de siglo XX, Víktor Shklovski [1929] (en Todorov, 2008), sostenía, con asombrosa persistencia, que la forma poética nos enfrenta, siempre, a la desautomatización perceptiva. En otras palabras, para Shklovski, el arte exige un esfuerzo, una detención de la percepción cotidiana. Es cierto que el escritor se refiere a la literatura de su tiempo; sin embargo, quizás puedan emplearse algunas de sus ideas para llevarlas al terreno de las artes visuales y emparentarlas con la noción de géneros pictóricos. Sin llegar muy lejos, se presenta un primer obstáculo. Desde su origen, la categoría aparece como una rígida receta que estructura y que vuelve predecible la producción artística. Cada vez que se reconoce un paisaje o una naturaleza muerta estamos ante una ley. Parecieran ser verdaderos impedimentos para la tan ansiada desautomatización de Shklovski, un inconveniente para el extrañamiento.

Esta tensión entre convención e invención planteada a través del formalismo da lugar a los interrogantes que atraviesan este trabajo y a los que se pretenden responder: ¿puede la categoría de los géneros de la pintura resultar válida para analizar las obras artísticas contemporáneas? ¿Es un recurso y una herramienta adecuada para ordenar la producción a pesar de las variaciones y las alteraciones formales? ¿Cuáles son los rasgos que favorecen su persistencia y en cuáles se observa su actualización?

A pesar de la enorme distancia, temporal y geográfica, que nos separa de su construcción —pues es una categoría que, aplicada a la pintura, fue formulada públicamente a finales del siglo XVII— es tan viable y tan central en la organización del discurso visual que, como asegura Norman Bryson (2013), al referirse específicamente a la naturaleza muerta, todavía funciona en la actualidad como hace ya más de tres siglos. Sin embargo, continúa el autor, «no solo es en la crítica que la categoría posee coherencia, sino en la producción de las pinturas mismas» (Bryson, 2013, p. 12). En otras palabras, el género en tanto recurso para la realización y como categoría de análisis no ha desaparecido, sino que continúa activo en diferentes campos que atañen a la teoría, a la crítica, a la recepción y a la realización de las imágenes. No obstante la importancia que adquiere cada una de estas áreas, en esta tesis la intención es centrarse en los variados modos en los que los géneros se hacen presentes en las obras, con qué estrategias se inscriben, por lo menos, en

¹ En la redacción de esta tesis se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por éste por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos *los*, estamos diciendo *las* y *les*, para incluir todas las identidades de género existentes.

algunas de sus características, ya sea a través de la permanencia del tema, de estructuras compositivas, de elementos formales o de componentes enunciativos.

Así, se pretende mostrar que la asidua presencia de distintos rasgos genéricos en las obras es la que posibilita las preguntas sobre los motivos de su permanencia y de su reinvención en el arte contemporáneo. Reconocerlos como una categoría histórica habilita la exploración de aquellas concepciones y funciones en las que fueron gestados para comprender las discontinuidades y las alteraciones que, en diferentes coyunturas socioculturales, se manifiestan como alternativas a una norma que, como tal, fue capaz de sostenerse a lo largo del tiempo, pero también de adaptarse y de renovarse frente a las variaciones.

Por lo tanto, el propósito es examinar las continuidades y los desvíos que se advierten en las artes visuales contemporáneas, en la Argentina y en Latinoamérica, a través de tres géneros de la pintura: la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje.

La escasez de la pintura de historia y de costumbres —también denominada *pintura de género*— en el arte contemporáneo, puede asociarse con varios motivos, entre los cuales se destaca el papel asumido por la fotografía en la cobertura de estas temáticas.

La adopción de la fotografía y la confianza que suscitó como documento, así como el valor atribuido al punto de vista del artista como testigo de un hecho, fueron socavando el privilegio de la pintura histórica. Para el caso del costumbrismo, se suma la pérdida del protagonismo de la figura humana, pues en los exiguos casos en los que se presenta una actualización del género, las operaciones parecen desplazarse en objetos que condensan usos, tradiciones, hábitos, recuerdos y pertenencias de clase; en personajes estereotipados de los que brota un cuestionamiento sarcástico e irónico a los imaginarios y clichés; y en la desarticulación de los roles y los valores asignados a las mujeres en los confines de lo doméstico.²

Por estos motivos, se decidió delimitar el objeto de estudio a los géneros que en la actualidad alcanzan una mayor representación y una destacada capacidad de variación en lo que respecta a alguno de los componentes tradicionales de la categoría. Para ello, se privilegiaron los cambios dados en los procedimientos formales y compositivos, en la escala, en el encuadre, en el emplazamiento, en la técnica, en la materialidad, en la temática, en los abordajes conceptuales, en las condiciones y las coordenadas de producción, entre otros.

Como objetivos específicos, se intentarán identificar y describir los modos en los que se cuestiona y se expande la categoría de acuerdo a los tres géneros mencionados; caracterizar las

² Para una versión primera y más extensa del análisis de estos dos géneros puede verse: «Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo» (2020), de Natalia Giglietti.

permanencias mediante un análisis concentrado y centralizado en y desde la propuesta estética, y reflexionar acerca de la profusa presencia de los tres géneros en la contemporaneidad.

En consecuencia, se incluyen obras organizadas en una escala que comienza con aquellas en las que es evidente la propuesta de relectura de la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato, y finaliza con casos en los que se advierten diversos y significativos desplazamientos a las normativas genéricas. Es necesario aclarar que, en algunas ocasiones, las obras que integran los agrupamientos no forman parte de una intención manifiesta del artista, es decir, tal como señala Ann Gallagher (2005) con relación a los artistas de la naturaleza muerta, muchos de ellos no se consideran representantes contemporáneos de ninguno de estos tres géneros, por lo que la relación se infiere a través de la comparación, el análisis y la interpretación de la propuesta visual.

Otro de los criterios para la selección del corpus de trabajo fue el período. La mayoría de los casos se circunscriben a los que fueron realizados entre 2000 y 2019, salvo contadas excepciones que corresponden a obras producidas en las décadas del setenta y del noventa. La inserción de estas últimas se debe a que las obras seleccionadas en esos dos períodos dieron lugar a indagaciones que continúan en el arte contemporáneo. Más que como antecedentes, se las comprende como contribuciones y continuidades de la producción actual. Además, su inclusión permite revisar el término contemporaneidad. En esta línea, Andrea Giunta (2014) sostiene que «la contemporaneidad en el arte no comienza en una fecha precisa [...]. Tiene más que ver con una condición que con una definición» (pp. 96-97). Si bien, por supuesto, existen hechos concretos que admiten señalar cortes, los síntomas de esa condición, de las transformaciones sobre la forma de hacer arte, pueden percibirse en los años sesenta y es en los noventa cuando se generalizan (Giunta, 2014, p. 96).

Para el relevamiento se establecieron límites geográficos, en todos los casos son producciones de artistas argentinos y latinoamericanos. Dar cuenta del arte de nuestro continente es una de las principales motivaciones de esta tesis. Se trata de recuperar la «voluntad de ver en ella aquello que revele su carácter vital, su materialidad, su complejidad, sus tensiones y sus contradicciones» (Ciafardo, 2016, p. 24). En ese sentido, se debe poner en discusión —a la hora de interpretar y también de enseñar— la noción de influencia o de genealogía que, generalmente, remite a las realizaciones provenientes de Europa o de los Estados Unidos.

La metodología que se adopta entiende la investigación, la enseñanza y la práctica de la historia del arte como una puesta en cuestión de categorías y de objetos sobre la base de preguntas e hipótesis formuladas a partir de ejes problematizadores. Ejercitar un pensamiento situado resulta una manera de cuestionar los modelos teóricos hegemónicos. El

trabajo de investigación que se pretende configurar supone la revisión de concepciones tradicionales de la teoría, la crítica y la historia del arte, como lo son los géneros, para generar la posibilidad de construir marcos propios de reflexión de acuerdo a las particularidades y a las necesidades de nuestro contexto.

La importancia dada al estudio de la imagen se reafirma en la descripción, el análisis y la interpretación de una gran cantidad de obras que pretenden, a partir de un anclaje formal, establecer relaciones y contraponer las corrientes teóricas con lo que la imagen instaura, desde su propia presencia y materialidad. Esta vuelta a la imagen brinda el equilibrio entre forma y contenido y, a su vez, posibilita distinguir el desborde de los límites de la teoría y la imposibilidad de reducirla al texto.

El acceso a las unidades de análisis —las obras— fue, principalmente, a través de las exposiciones en museos, galerías, bienales, ferias de arte. Se contemplaron también producciones artísticas que se presentan en páginas web de artistas, de colectivos de arte, de instituciones y en catálogos y libros digitales. En las ocasiones que resultaron pertinentes, se trabajó con entrevistas, textos críticos (críticas, reseñas, revistas), académicos (artículos de divulgación, ensayos, ponencias, tesis de investigación) y textos de artistas (manifiestos, textos explicativos y biografías).

Con respecto al marco conceptual que está en la base de la tesis, el género es un concepto de amplio desarrollo que se vincula, principalmente, al campo de la teoría literaria. Por este motivo, es necesario plantear, por lo menos, dos ejes dentro del marco teórico de la investigación. Por un lado, la categoría de género, derivada de esta tradición, pero también la que procede de la historia del arte. Por otro, las perspectivas teóricas que contemplan a los géneros de la pintura en el contexto del arte contemporáneo y, en especial, a la naturaleza muerta, al paisaje y al retrato.

La permanencia es, tal vez, uno de los rasgos más precisos a la hora de definir a los géneros. Las repeticiones, las redundancias y las regularidades son propiedades que cada uno trae consigo y que facilitan su reconocimiento, casi de inmediato. Es un hábito muy frecuente que al seleccionar imágenes según el tipo de género se establezca un acuerdo entre las expectativas de lo que se espera encontrar y las obras elegidas. De hecho, son ciertas condiciones de previsibilidad las que deben mantenerse, en especial, el tema que, por ejemplo en el retrato, se circunscribe a la representación de un individuo o de un conjunto (retrato colectivo, de familia).

Sin lugar a dudas, los rasgos temáticos son los que habilitan el horizonte regular de todo género, aunque en su totalidad se componen de otros aspectos más ligados a las formas

en las que el tema se presenta. Desde el campo de la lingüística, Mijaíl Bajtín (2011) los organizó en tres momentos: el contenido, el estilo y la composición.³ En el capítulo, «El problema de los géneros discursivos», plantea que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados, que dan cuenta de las distintas esferas o campos en los que se utilizan, además de las condiciones particulares y de los objetivos de su uso (Bajtín, 2011).

Ahora bien, es posible observar todas estas cuestiones más generales no solo por el tema o el contenido, sino por el estilo verbal, es decir, por «la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua» (Bajtín, 2011, p. 245). Pero, ante todo, advierte el autor, por su composición o estructuración. Para Bajtín (2011) estos tres momentos se encuentran relacionados, indisolublemente, en la *totalidad* del enunciado y «se determinan, de modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación» (p. 245). Si bien cada enunciado es individual, cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, los que se denominan *géneros discursivos*. De manera que la noción de género, desde la perspectiva de Bajtín, comprende, a su vez, los espacios discursivos en los que funcionan, operan y circulan, en nuestro caso, las imágenes.

Durante siglos, estas características propias de los géneros se convirtieron en rigurosos parámetros para valorar la producción artística. En las artes visuales, alcanzaron su institucionalización a través de una clasificación que apuntó más a sus grados de importancia que a su composición.

En la jerarquía de los géneros publicada por André Félibien, en las *Conferencias* de 1668 de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, el historiador y crítico de arte establece un sistema de relaciones entre los géneros basado en la necesidad de distinguir tanto a los artistas como a los temas que la Academia debía representar. Su categorización coloca a la naturaleza muerta en la base de la escala, continuada por el paisaje y la representación de animales. En un segundo nivel, a modo de transición entre los objetos inanimados y la figura humana, se encuentran los grotescos y las bacanales. En la cima, la representación de las acciones y de las virtudes de los grandes hombres. La pintura histórica, en la versión de Félibien, comprende dos caminos posibles: la puesta en escena de personajes históricos o literarios —y aquí puede incluirse también el retrato— y las composiciones alegóricas, es decir, la transposición de estos sujetos en una esfera alegórica o mitológica. El énfasis en este género, el más elevado para la Academia, manifiesta el

³ Oscar Steimberg (1998) los denominó rasgos temáticos, retóricos y enunciativos. Sin embargo, el autor focaliza el trabajo en los géneros en los medios masivos (principalmente, la radio, la televisión y el cine) y en sus diferencias y similitudes con la noción de estilo.

papel predominante que asumió el organismo en la construcción de la imagen pública de Luis XIV. Las evidentes alusiones políticas de las alegorías habilitaban la narración de los principales acontecimientos de su reino, al mismo tiempo que le transferían al monarca la universalidad propia de los ideales y de los modelos.

Como advierte Thomas Kirchner (1997), la redacción del prefacio de las *Conferencias* no puede desprenderse de los cambios introducidos en la administración de la Academia, caracterizados por una reestructuración profundamente jerárquica de los cargos y sus competencias. Menos aún del proyecto artístico y arquitectónico impulsado por Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV. La descripción de la flamante galería de Apolo,⁴ que desarrolla Charles Perrault en el poema «La pintura», permite imaginar la decoración del recinto y la estrecha relación entre los géneros pictóricos y su emplazamiento. La pintura de historia de tema mitológico estaba reservada para los techos, mientras que las salas destinadas a la representación oficial eran los espacios adecuados para las imágenes de temas explícitamente políticos. Los grotescos y las bacanales se ubicaban en salones menos significativos, por ejemplo, podían cubrir los muros de un comedor. Los retratos, por el contrario, ocupaban los muros de salas prestigiosas y los géneros bajos, representaciones de animales, paisajes y naturalezas muertas, formaban parte de la decoración pictórica de las sobrepuestas y del mobiliario.

Claramente la jerarquía de Félibien (1668), difundida poco tiempo después del poema, presenta notables coincidencias con el ordenamiento espacial y pictórico de Perrault. De hecho, la pintura de género o costumbrista, género burgués por excelencia, permanece ausente en los dos casos.⁵ Las similitudes y la cercanía temporal, política y estética, entre los autores permite reconsiderar los alcances de la obra de Félibien que, además de tratar sobre las habilidades exigidas a los artistas, determinadas por el grado de dificultad de cada tema, actúa como fundamento teórico de la Academia para el programa artístico de la monarquía, en cuya tarea se hallaba también el diseño interior de los edificios del Estado.⁶

Llegado a este punto, casi podría definirse a la pintura de historia por contraste a todo aquello que caracterizó a los demás géneros. Lo cierto es que aún cuando alcanzaron cierta autonomía, estos géneros menores tardaron un largo tiempo en librarse de la carga irradiada por la estrella más luminosa de la jerarquía. Justamente, su potencia residió en la importancia y la trascendencia del tema, una cuestión tan radical de la que, en muchos

⁴ La galería, ubicada en el palacio del Louvre, fue creada por Luis XIV basándose en el mito de Apolo, el dios del Sol y patrono de las artes. Se finalizó en 1668 y la decoración estuvo a cargo de Charles Le Brun.

⁵ Según Kirchner (1997), la ausencia corresponde a la situación interna de la Academia que recibió la primera pintura de género después de la muerte de Luis XIV.

⁶ Como señala Kirchner (1997), la decoración de Versailles, veinte años después, condujo a Félibien a reintroducir la jerarquía de los géneros en el quinto volumen de su obra *Entretiens* (1688).

casos, dependía el éxito o el fracaso de un cuadro o, lo que es más apropiado según la crítica decimonónica, lo que constituía por poco el setenta por ciento de su valor. Incluso hoy, a pesar del derrumbe de su prestigio y del estallido que provocó todo el arte del siglo XX, la pregunta por lo que significa, o en términos más llanos, por lo que quiere decir una obra todavía permanece en el campo profesional.

El propósito de *contar una historia ejemplar* fue la sombra de la pintura de historia y una obsesión legitimadora del arte que puede rastrearse en la reivindicación de los principios del relato trágico que realizaron los primeros humanistas del Renacimiento: «La representación de esas acciones ejemplares protagonizadas por héroes legendarios, extraídos éstos ya fuera de la mitología pagana, ya de las fuentes sacras del cristianismo» (Calvo Serraller, 2005, p. 31). En consecuencia, podría pensarse que la pintura de historia, si se atiende a su sentido estricto, es decir, a la representación de un hecho ocurrido en el pasado, ha existido siempre. Sin embargo, la distinción del género en el marco de una teoría propia se remonta al siglo XVII, fecha señalada por la autoconciencia del *grand genre* cuando, según Félix de Azúa (2019), se pone como elemento categorico la densidad del contenido intelectual de la obra en lugar de su valor como objeto material. «Su centro intelectual es la Francia de Mazarino y la de Luis XIV, y su herramienta, la fundación de las Academias» (de Azúa, 2019, p. 643). Sin lugar a dudas, el manifiesto teórico de este proceso es la nombrada conferencia de Félibien.

En este contexto, el repertorio temático de la pintura de historia occidental alcanza una amplitud tal que vuelve difícil su delimitación, por lo que si se piensa en hechos concretos podrían caber tanto aquellos rigurosamente históricos, localizables y precisos en el tiempo⁷ como aquellos provenientes de la mitología, de la religión o de la literatura. Cada uno responderá a distintos modelos de identificación colectiva y a sus solapamientos.⁸ El nacionalista, ese impulso de estimular el sentimiento de pertenencia a la nación, será el predominante en los siglos XVIII y XIX, y el que terminará de darle forma a los requisitos principales de las imágenes de este género: gran escala, dinamismo compositivo, ubicación del personaje principal en el centro plástico e ideológico de la obra y la asignación de su valor excepcional a través del decoro y la grandeza, en suma, la condensación de la acción histórica en un episodio narrativo.

⁷ Esta cuestión acarrea otra problemática inherente a la pintura de historia que concierne al tiempo que debe mediar entre el hecho y su representación para que pueda considerarse dentro del género o, en otros términos, si la figuración de un acontecimiento contemporáneo puede considerarse asunto de la pintura histórica.

⁸ Para situar solo dos casos concretos: la pintura de historia moralizante de los salones posteriores a la Revolución francesa «donde la exaltación de las virtudes de la Antigüedad clásica deviene en un mero pretexto para mostrar los nuevos valores del Estado revolucionario —patriotismo, espíritu cívico, sentido del deber...—» (Pérez Vejo, 2001, p. 20). Y, en otro orden, la complejidad, también señalada por el autor, de separar los modelos de identificación colectiva, especialmente en una identidad nacional profundamente cristiana como la española donde la distinción entre pintura de historia y pintura religiosa no es nítida (Pérez Vejo, 2001).

La correlación entre la hegemonía de la pintura de historia y el desarrollo de los Estados nación es evidente y adquiere mayor riqueza desde la perspectiva del poder político como representación. Asunto que, en cierto sentido, no es nuevo, ya el cristianismo conocía muy bien la eficacia de las imágenes. Sin embargo, esta correspondencia se refiere a un cambio significativo, dado que la producción de imágenes académicas se convierte, como se mencionó, en una función pública que servirá a los fines del Estado. Si se toma el caso francés, y es extensivo a toda Europa más allá de diferencias y de variaciones, puede observarse el irresistible ascenso de las pinturas de género histórico que, emergentes de las academias y los salones de la monarquía, no solo no decayeron en el período revolucionario, sino que alcanzaron su cenit con la llegada de Napoleón al poder. «Los cuadros de historia se suceden, tanto la época del Consulado como del Imperio, plasmando principalmente los grandes momentos de Napoleón, que son también los de la nación francesa» (Pérez Vejo, 2001, p. 21).

Este impulso nacionalista se expresó, en Latinoamérica, en la intención de conmemorar, con un fuerte carácter pedagógico y moral, los héroes y los hechos fundacionales de las naciones modernas, momento en el que comenzaba la decadencia del género en Europa. En México como en Brasil, que tuvieron academias tempranas, las pinturas, y también los monumentos, adquirieron un notorio reconocimiento, mientras que en la Argentina las imágenes históricas fueron limitadas. Roberto Amigo (2009) señala que en el caso local, a pesar del deseo de las élites ilustradas de imponer una tradición pictórica, son escasas las pinturas de tema histórico que responden al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas. Sin embargo, se desarrollaron con amplitud otros géneros, como la pintura de batallas y de costumbres militares. Afirma, además, que solo la obra de Juan Manuel Blanes asume el programa artístico del género. En este sentido, podría señalarse la peculiaridad de la producción de Cándido López que, como sugiere el autor, reúne las tradiciones visuales regionales, derivadas de los grabados de batallas y de la cartografía militar, y su experiencia en la fotografía, sin ajustarse a las normativas europeas (Amigo, 2009).

La fotografía, como ya se comentó, y el camino propio de la pintura, de idas y vueltas a lo largo del siglo XX, subvirtieron los parámetros centrados en lo narrativo por la apuesta a una materialidad brutal y radical. Así, tanto *El Guernica* (1937), de Pablo Picasso, como la *Serie Federal* (1961), de Luis Felipe Noé,⁹ pueden pensarse desde esta perspectiva, a pesar del abismo que las separa.

⁹ Para más información puede verse el catálogo de la exposición *Las armas de la pintura* en el que Roberto Amigo (2008) argumenta que «con la *Serie Federal* se clausuró radicalmente el modelo ilustrativo, didáctico y moral de la pintura de tema histórico que se había establecido un siglo antes» (s. p.).

La jerarquía de los géneros y el predominio que ejerció la pintura de historia adquieren, en el contexto de esta investigación, una particular significancia, pues permiten visibilizar las características y los usos que el género convoca desde la tradición para repensarlos en función de la situación contemporánea.

No es arriesgado comentar que, justamente, los géneros menores —en particular, la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato— fueron los que más persistieron en el tiempo y los que se revelan con mayor intensidad en nuestro contexto actual. Francisco Calvo Serraller (2005) sostiene que «la trayectoria de estos géneros menores muestra bien que, incluso cuando llegaron a merecer la consideración de especialidad autónoma, tardaron mucho en librarse de la necesidad de portar alguna justificación narrativa» (p. 10).

Esto explica, en parte, su constante reutilización en el arte contemporáneo. Al respecto, Calvo Serraller (2005) plantea que la embestida contra el contenido, esto es, «la que afectaba a la pregunta de si el arte debía ser la ilustración de una historia [...] afectó de lleno al problema de los géneros en pintura, cuya jerarquía estaba precisamente ligada al contenido del cuadro» (p.12). De modo que más que un abandono de los géneros tradicionales, como afirma el autor al referirse al arte moderno, lo que se recusó fue su jerarquización inamovible. Por ello, podría afirmarse que no es posible identificar un momento preciso de quiebre o de ruptura alrededor de los géneros —como sí es posible pensar, por ejemplo, con respecto al espacio plástico a partir de finales del siglo XIX—, sino, más bien, una reconsideración de aquellos géneros más desprestigiados en la clasificación y de un interés en la experimentación y en el desplazamiento de sus procedimientos formales y de sus modos de representación.

De acuerdo a este proceso, cabe plantearse la pregunta por la supervivencia de las imágenes del pasado —sus configuraciones, sus asuntos— en las prácticas artísticas del presente, y rastrear cómo irrumpen esas formas, cómo dejan su impronta y sus vestigios, y cómo llegan a nosotros, consciente o inconscientemente. Tal es el aporte, como explica Mariel Ciafardo (2016), de Aby Warburg, analizado magistralmente por Georges Didi-Huberman (2009):

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, *a su propia muerte*: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal de nidos de una memoria colectiva (pp. 59-60).

Volver visibles estas supervivencias —en este caso, a partir de la identificación y el desglose de algunos de los componentes de los géneros en el arte actual— es uno de los

objetivos de este trabajo, pero también forma parte de un recurso habitual de los artistas que aflora con mayor intensidad en la contemporaneidad. Para Viviana Usubiaga (2012), «en las últimas décadas se han multiplicado las producciones que articulan obras primigenias imponiendo cambios radicales en sus nuevas configuraciones» (p. 393). En esta línea, la autora invita a repensar las obras de un conjunto de artistas argentinos contemporáneos que trabajan a partir de estrategias de apropiación, reactivación y relocalización de imágenes provenientes de la historia del arte local y universal. También, propone considerar que la apropiación —un término central para algunas de las obras analizadas en esta tesis— al contrario de otros conceptos, como el de influencias, «es siempre activa, subjetiva y motivada. Es además contextual e histórica y supone alteraciones de los elementos preexistentes» (p. 393).

Desde esta perspectiva, se ubican las investigaciones de Laura Malosetti Costa (2006) sobre las prácticas de reapropiación y de actualización de obras canónicas en el marco de la llamada *vuelta a la política* en la escena artística argentina contemporánea, en particular entre 2001 y 2006. Para ello, la autora se refiere, concretamente a la obra *Sin pan y sin trabajo* (1893-1894), de Ernesto de la Cárcova, y a las estrategias empleadas por artistas como Tomás Espina y Jorge Pérez, que resignifican sus sentidos tradicionales y encuentran en ella claves para explorar nuevas vías de intervención política.

En este punto, es necesario señalar que no solo se trabaja con los conceptos planteados por los autores, sino también con los enfoques y los modos de abordaje que proponen. Por esta razón, se incluyen a continuación las referencias a tres exposiciones que retoman la pregunta sobre la utilidad de la categoría en el arte contemporáneo y que corresponden a los tres géneros que se seleccionaron.¹⁰ *Naturaleza muerta* (2005), curada por Ann Gallagher, quien focaliza precisamente en las trayectorias del género en numerosas producciones contemporáneas, en especial, de Europa y de Estados Unidos. *Pampa, ciudad y suburbio* (2007) y *Yo, nosotros, el arte* (2014), ambas con curaduría de Laura Malosetti

¹⁰ *Yo, nosotros, el arte* (2014) se refiere más que al retrato, al autorretrato y al retrato colectivo de artistas. También, no pueden dejar de mencionarse una importante cantidad de exposiciones que tuvieron lugar en los últimos años en la Argentina: *El retrato, marco de identidad* (2007), Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), curada por María José Herrera; *Vida quieta. Naturalezas muertas de Roberto Rossi* (2008), Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (MMIFB), curada por Laura Malosetti Costa; *Panteón de los héroes. Historias, próceres y otros en el arte contemporáneo* (2011), Fundación Osde, curada por Isabel Plante y Sebastián Vidal Mackinson; *Divergencias y convergencias en el paisaje contemporáneo* (2011), Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA), curada por Natalia Giglietti y Francisco Lemus; *Entre el retorno y la partida. Normas, límites y actualizaciones en el arte argentino contemporáneo* (2012 y 2013), Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) y Museo de Arte Contemporáneo de Salta (MACSA), curada por Natalia Giglietti y Francisco Lemus; *Recorridos descentrados III: la imposibilidad del retrato, extrañezas, ficciones y máculas* (2013), Fondo Nacional de las Artes (FNA), curada por Fernando Fariña; *En el paisaje* (2015), Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero (MUNTREF), curada por Diana Wechsler; *Paisaje argentino contemporáneo* (2019), Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), curada por Lila Siegrist y Roberto Echen.

Costa. Estas últimas son de especial interés pues reúnen, bajo la consideración del paisaje y del autorretrato respectivamente, una amplia variedad de obras provenientes de diferentes momentos de la historia del arte argentino, que habilitan la revisión de las categorías a través de un amplio rango de reflexiones desplegadas por las propias obras.

Bajo estos lineamientos, la tesis se organiza en tres bloques distribuidos de acuerdo a cada uno de los géneros. El ordenamiento apunta a la inversión de la jerarquía. Por esta razón, el primer capítulo trata sobre la naturaleza muerta que, como se mencionó, fue descendida al último escalafón de la clasificación. Seguida, en el segundo capítulo, por el paisaje y, por último, el retrato. Con la intención de no privilegiar unos sobre otros —y de contribuir de esta manera a una nueva distinción—, se decidió establecer aproximadamente un mismo número de casos para cada uno, atendiendo al propósito de evidenciar, en un sentido amplio, las variaciones y los modos en los que se presentan. Por estos motivos, se contemplaron obras bidimensionales y tridimensionales, relatos visuales secuenciados y, en menor medida, obras audiovisuales que circulan en el ámbito de las artes visuales. La cantidad no es un dato menor y se articula con la voluntad de poner de manifiesto que son numerosos los artistas contemporáneos argentinos y latinoamericanos cuya producción puede ser analizada a través de la pregunta por el género.

Cada apartado se estructura de forma similar: comienzan con una introducción histórica y conceptual, atravesada por un estado de la actualidad del tema. Luego, se subdividen en diferentes núcleos de subtemas o problemas en una progresión que se inicia con aquellas obras que tienen una vinculación explícita con los rasgos tradicionales del género, hasta finalizar con las obras en las que la relación se presenta más difusa, expandida y opacada.¹¹ En algunas oportunidades, los agrupamientos responden, también, a los subgéneros que se han consolidado dentro de cada categoría, como por ejemplo, *vanitas*, autorretrato o paisaje urbano. Aunque se ha tratado de abarcar todas las aristas de cada género, la palabra última la tienen las imágenes. Finalmente, en función de la propuesta visual, se terminaron de delimitar y de definir las áreas y los temas de cada capítulo.

Por último, dos cuestiones principales que recorren este trabajo fueron la importancia otorgada a las artistas mujeres y a los artistas latinoamericanos, a los que se trató de representar con el mayor número posible de acuerdo a nuestros alcances y límites.

¹¹ Cabe señalar que este ordenamiento tiene una excepción en el Capítulo 1 en el que una vez finalizada esta estructura de desarrollo se añade una sección, «Rasgos contemporáneos en la producción tradicional», que trabaja sobre un cuerpo de naturalezas muertas que pueden ser reconsideradas bajo una mirada actual.

Capítulo 1. Naturaleza muerta

Desde su aparición, la naturaleza muerta fue considerada un género menor, relacionado con los espacios domésticos, inhabilitado para invocar la acción de la pintura de historia. De ahí que en su eliminación de la figura humana, y con ello de la distinción de los sujetos protagonistas de las grandes narraciones, haya sido juzgada como la representación de las cosas triviales, de escaso valor o importancia. Por este motivo, entre la cantidad de variaciones nominales que adquirió, puede encontrarse definida como *rhopographia* en contraste con la estimada megalografía, la pintura de los acontecimientos notables.

A principios del siglo XVII, el término designaba a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vajillas, libros, instrumentos musicales y cualquier otro tipo de objeto inanimado. Según Guy Davenport (2002), la expresión *still-life* proveniente del holandés *stillleven* se utilizaba, en la jerga de los pintores, para diferenciar la pintura realizada a partir de modelos vivos —denominados *leven*— de aquella que tomaba modelos que permanecían inmóviles. Al respecto, *still-life* se traduce de manera literal como ‘vida detenida’. Sin embargo, la suspensión del tiempo o los que a simple vista parecen objetos inertes evocaban, sobre todo en las imágenes de banquetes o de flores, la caducidad y la imposibilidad de asirlo en su constante transcurrir. De modo que la preocupación que presenta buena parte de las naturalezas muertas es transversal a lo que luego se denominó, con un desarrollo específico, *vanitas*. La forma más evidente que tomó esta reflexión sobre el tiempo incluía una selección particular de objetos, calaveras, espejos, relojes, pipas, frutas podridas, libros y velas «como un *memento mori*; ecos de la vanidad de nuestra vida efímera» (Davenport, 2002, p. 101).

Sin renegar de estas interpretaciones, no está demás aclarar que en su mayoría se han configurado sobre la base de privilegiar el contenido sobre la forma. En los numerosos catálogos, monografías y escritos —que han tenido lugar, en especial, a partir del trabajo de Charles Sterling (1952)— ha predominado un modelo interpretativo de las naturalezas muertas holandesas en clave alegórica. Svetlana Alpers (2016) —que incluye también al paisaje bajo esta misma situación—, Carolyn Korsmeyer (2002) y Norman Bryson (2005) han alertado sobre esta tendencia en la que se halla oculta la antigua pero no del todo caduca influencia del intelecto sobre los sentidos. En la naturaleza muerta esta cuestión estuvo dada no solo por el tema, sino por la técnica y por la escala, propiedades con las que los pintores conseguían *engañar* al ojo. Así lo expresa Joshua Reynolds (2014) en uno de los discursos con el que daba la apertura al curso de 1770, en la Academia de Bellas Artes de Inglaterra:

Si engañar al ojo fuera el único cometido del arte, no hay duda de que el pintor minucioso tendría más posibilidades de éxito; pero no se trata del ojo, es la mente a la que el pintor de genio desea llegar; así que no desperdiciará un momento en aquellos pequeños objetos que solo sirvan para atrapar el sentido, para distraer la atención y para contrarrestar su gran objetivo de llegar al corazón (p. 36).¹

La búsqueda apasionada de un significado para darle solvencia a la aparente simplicidad de la naturaleza muerta no es una labor exclusiva de los teóricos de los siglos XVII y XVIII, sino que el estudio del arte moderno estuvo atravesado, también, por ese interés. Un ejemplo es el notable análisis de las obras de Frida Kahlo realizado por Nancy Deffebach (2007). La autora plantea que la falta de estudios académicos sobre sus naturalezas muertas se debe, justamente, a la «abrumadora preponderancia de metodologías biográficas y psicológicas» (Deffebach, 2007, p. 271) aplicadas, generalmente, a sus retratos. Asimismo, agrega que en los únicos dos casos en los que se trabajó este corpus, se impuso esta misma perspectiva con asociaciones por demás disparatadas, como ver a Diego Rivera en una tajada de sandía² y en una tuna.

Como se indicó, el valor de cada género, en la escala propuesta por la Academia, estaba dado por el resultado de su dignidad temática, lo que permitía, a su vez, diferenciar a unos artistas de otros. Así lo describía André Félibien (en Barasch, 1994): «Conforme los pintores se empeñan en materias más difíciles y más nobles, se alejan de lo que es más bajo y común, adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo» (p. 19). Establecida la advertencia del autor, la naturaleza muerta, entonces, no solo concentraba la pintura de las cosas bajas, sino que quien la empleaba, por defecto, se encontraba en la misma bajeza. Por asociación, las artistas que practicaron este género, relacionado tradicionalmente con el espacio femenino, fueron consideradas artistas con menor talento. No obstante, tal como lo señala Linda Nochlin (2007), esta apreciación no estaba directamente relacionada con las habilidades de los pintores de objetos inanimados, de hecho éstas no fueron realmente puestas en duda, sino por los obstáculos que tuvieron las mujeres artistas, hasta principios del siglo XX, en el aprendizaje de la figura humana, situada en el lugar más elevado.

A pesar de la concepción poco seria y peyorativa que adquirió este género a lo largo de varias décadas, puede pensarse, y así lo sugiere Ann Gallagher (2005), que es el que proporcionó una mayor amplitud a la hora de la experimentación, en especial en el marco del arte moderno. De manera que, más allá de haberse establecido en el esplendor de la burguesía, la naturaleza muerta evidencia una destacada capacidad de adaptación frente a los cambios culturales. En la actualidad, una acaudalada producción habilita ser

¹ El original está en inglés. La traducción es nuestra.

² En este caso, se refiere a la obra *Viva la vida* (1954), de Frida Kahlo.

analizada desde algunas de las premisas del género, que se distingue por la expansión de formas y de materialidades.

Rasgos tradicionales en la producción contemporánea

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX hicieron uso de la naturaleza muerta. Paul Cézanne, un poco antes, fue un fundamentalista de ese tema que tenía como protagonistas a las frutas, a las manzanas, siempre a las manzanas. Pero poco se sabe de los derroteros del género en el arte local.

Tradición (1931), de Víctor Cúnsolo, es una de esas naturalezas muertas que sirvieron como puntapié para llegar a una pintura concreta, para indagar en los despliegues de la forma. Diana Wechsler (2014) elige esta obra como el acápite de su investigación sobre la modernidad en la Argentina, entre 1920 y 1945, y el motivo de su llamativa elección se centra en el hecho de que para la autora «condensa el recorrido del proceso de modernización de las artes» (p. 306). Una naturaleza muerta que «se convierte en una proclama, un manifiesto plástico sobre la pintura contemporánea» (Wechsler, 2014, p. 306). Es curiosa —y ésta es la razón principal de su inclusión en este texto— esa particular mezcla que plantea Cúnsolo entre una vuelta a las pautas figurativas y una exploración formal propia de las vanguardias, lo que, en otros términos, Wechsler (2014) define como una *nueva tradición* que se hace visible en los años treinta y se consolida en las décadas siguientes. En esta ocasión, se la toma como un punto de partida más que apropiado para dar inicio al grupo de naturalezas muertas aquí reunidas que se rehúsan a los argumentos grandilocuentes y a las narrativas épicas —y éste es un rasgo que comparten—. En su realización los artistas se demoran mirando, fotografiando y pintando durante largas horas, una y otra vez, el universo mínimo de los objetos, combinando las pautas del pasado con las maneras del presente.³

En la serie fotográfica de Cecilia Lenardón los objetos apilados y amontonados unos sobre otros alcanzan diferentes alturas. Aunque no lo sugieran, se percibe el cuidado y

³ Son muchos los artistas contemporáneos que se posan en estas prácticas, pero un caso para destacar son las series *Pinturas transgénero* (2018), de Andrés Piña, y *Faggioli/Cohen* (2019), de Cynthia Cohen. En la primera, el artista introduce cambios específicos a sus diminutas naturalezas que le otorgan una identidad de género (sexual) a los objetos, en el marco de una escena que a simple vista no parece despojarse de la tradición. En la segunda serie, la artista reproduce las pinturas de naturalezas muertas que su abuelo, Juan Carlos Faggioli, realizó en los años sesenta y setenta del siglo XX. La artista las copia con una exactitud asombrosa. Las réplicas también incluyen la firma de Faggioli. Sin embargo, el único cambio es la escala: los pequeños lienzos se transforman en pinturas monumentales. Florencia Qualina (2019) comenta que «el trabajo de Cynthia sobre ellas [las pinturas] es una operación conceptual acerca del género bodegón/naturaleza muerta. Es en el desvío de la copia donde aparece la singularidad, cierta clave que las define con la extensión que ganaron [...]. También invierten el inmemorial mandato que destinaba a las mujeres la realización de obras pequeñas. El gran formato para una artista mujer es siempre una conquista territorial» (s. p.).

la exactitud de la disposición [Figuras 1a y 1b]. Están apretados como si quisieran entrar forzosamente en el mezquino encuadre que, fijo e inmóvil, apenas deja un margen para que tazas, frascos, latas, teteras y alguna que otra chuchería o pequeña escultura semiescondida entre los recipientes, respiren. Como consecuencia de este mínimo distanciamiento, el conjunto se presenta como un bloque irregular y sólido en una composición abigarrada de texturas y de formas.

Manteles, cortinas, empapelados, repasadores. Los fondos remiten a todos ellos, pero por la manera en la que están colocados, detienen sutilmente la naturalidad de lo doméstico para trasladar la escena al ámbito del estudio fotográfico.

Aquí, generalmente ayudados por la intensidad de una luz lateral, las figuras y los fondos se enredan, las texturas se traslucen a través de los vidrios, se reflejan en las superficies pulidas y las monocromías se amplifican.



Figuras 1a y 1b. Cecilia Lenardón, Sin título, de la serie *Naturaleza muerta* (2010). Fotografía toma directa

En *Granadas y Limones*, de Arturo Aguiar, los recursos de la puesta en escena y el artificio se apoderan del estallido de la granada cortada en dos que, por la dirección de la luz y por su ubicación, se traga todo lo demás [Figura 2]. Atrapado por esta luz rutilante, el rojo vino de la fruta se esparce como una salpicadura por el cobre desgastado y se pierde en una profundidad incierta. La sorprendente actualidad de la imagen, que retoma sin tapujos los tópicos más establecidos de la tradición, quizás se debe a esa alquimia que se produce cuando la técnica se altera a través de una preproducción singular, calificada por el artista

como *performance*. El trabajo de Aguiar es conocido por alterar los usos convencionales de la fotografía y por recuperar, en un mismo paso, la gestualidad de la pintura. La luz es el medio mediante el cual el artista configura la imagen, iluminando manualmente, muchas veces con linterna, diferentes zonas mientras que otras permanecen en penumbras.



Figura 2. Arturo Aguiar, *Granadas y Limones* (2013). Fotografía

«Me encontré en el fondo de un tarro de acrílico con un pedazo de pintura dura», así se origina, según Eduardo Costa (en Urquiza, 13 de enero de 2018), la experiencia que viene realizando desde los noventa. Distinta, a primera vista, a sus trabajos en décadas anteriores,⁴ aquí se concentra en la materialidad de la pintura y en lo que puede construir más allá de la bidimensión [Figura 3]. Un trozo de sandía, al costado de su robusto cuerpo, es mucho más que una pose común para mostrar la diferencia entre el adentro y el afuera de la fruta, es la prueba de una superposición maciza cuyo resultado es un volumen construido enteramente de acrílico: un objeto. Una tautología, una pintura de la sandía hecha de pintura. En otras palabras, la representación de un objeto realizado a través de la solidez de un material tradicionalmente utilizado para la copia de objetos, como por ejemplo, para la naturaleza muerta. La sandía volumétrica exhibe lo que se ve y subraya lo que es. La pincelada y la textura denuncian el artificio y la materialidad lo afirma y lo confirma.⁵

⁴ En la década del sesenta Eduardo Costa escribió, junto con Roberto Jacoby y Raúl Escari, *Un arte de los medios de comunicación* (1966), un manifiesto en el que proponían a los medios como una nueva materialidad artística. En ese contexto, llevaron a cabo el *Happening para un jabalí difunto* o *Happening de la participación total*, en los que reflexionaron sobre el supuesto de verdad que se le atribuye a los medios. Su producción es considerada una de las pioneras del arte conceptual en la Argentina.

⁵ Una obra similar, *Seis huevos duros en un plato* (2004), es analizada de manera notable por María José Herrera (s. f.).



Figura 3. Eduardo Costa, *Sandía con interior rojo, blanco y negro* (2008-2009). Objeto

Casi en el mismo momento en el que Costa empezaba a indagar en sus pinturas volumétricas, Alejandro Kuropatwa presentaba en el Centro Cultural Ricardo Rojas *Mi Amor*. En las imágenes que componen la serie, la fruta y la verdura asumen una singularidad extrema: se las separa completamente de cualquier indicio que pueda dar cuenta de una espacialidad familiar [Figura 4]. Esta condición obliga a concentrarnos sí o sí en las figuras o, también, a pasarlas por alto. Es como si al quedarse solas en medio de la nada reforzaran el silencio, detuvieran la superpoblación de alegorías, de interpretaciones y de esquemas asociados al género. Gilles Deleuze (2007) decía que la hoja en blanco está tan «atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea» (p. 53). De modo que en el acto de pintar o de escribir, en este caso de fotografiar, existirá la necesidad de sustraer, de borrar, de limpiar.

En la eliminación de toda referencia y de toda distracción, Kuropatwa hace de la frutilla, la banana o la lechuga un todo que atrae, dirige e impele hacia el centro de la imagen. Desde ahí parecen emerger detalles, colores, texturas sin la necesidad de un empleo de recursos dramáticos, sino más bien a través de un refinamiento técnico de la toma. Lejos de convertirse en un *cliché*, la apropiación de algunos códigos de la fotografía comercial le devuelve a estos objetos un brillo inusitado o, como señala María Gainza (2005), «[...] deja al referente irradiar su gloria de cosa» (p. 87).



Figura 4. Alejandro Kuropatwa, Sin título, de la serie *Mi amor* (1995). Fotografía color

Flores y plantas

En ramilletes, en jarrones o simplemente sueltas sobre un interior doméstico las flores son, desde hace un larguísimo tiempo, un reiterado objeto de representación. Como un subgénero de la naturaleza muerta, se convirtieron en un objeto completamente independiente a principios del siglo XVII, aunque no pueden desvincularse de los herbarios ni de los florilegios —contundentes colecciones de imágenes de carácter científico de varios siglos atrás— que sirvieron de repertorio y de modelo para los pintores especializados en este tipo de motivos que, poco a poco, fue adquiriendo su autonomía. De hecho, la copia al natural no fue una práctica frecuente, pues los arreglos de flores, sobre todo en los de los Países Bajos, son el resultado de una exquisita reunión de especímenes de distintos lugares y estaciones del año. Bryson (2013) interpreta esta peculiaridad nórdica como una demostración del poder de la técnica —primero de la horticultura y luego de la pintura— y como resultado de su amplia red colonial, características que la distancian de la pintura de flores del bodegón español o del *ikebana* japonés. En esta línea, más que atribuirles un sentido alegórico, deberían ser vistas —sugiere el autor— a través de los valores económicos que convivían en la superficie pictórica: el de la producción de las flores en los jardines botánicos (el del mercado y el de la especulación)⁶ y el del trabajo y la habilidad que requerían para el artista. En general, en la

⁶ Un caso conocido es la llamada «fiebre del tulipán o *tulipomanía*» que se apoderó de los Países Bajos durante las décadas del veinte y del treinta del 1600 y que desembocó en una crisis financiera. Norbert Schneider [1992] (2009) cuenta que «hasta 1629 ya se habían conseguido más de 140 variedades por medio de hibridación: por aquellas especialmente raras se llegaron a pagar altas sumas y, en efecto, el comercio de tulipanes durante la década de los treinta alcanzó en Holanda [...] tales dimensiones, que se organizó un propio mercado de bolsa para coordinar dicha actividad mercantil [...], las agitadas transacciones con un producto no estandarizable, que se echaba a perder fácilmente y que poseía un carácter efímero, condujeron al desastre económico» (pp. 140-143).

literatura artística no se han tenido en cuenta estas cuestiones y han sido consideradas, aún en el siglo XX, como una mera actividad manual y decorativa que exige poco esfuerzo intelectual, empleando los mismos términos usados para describir, por ejemplo, el estatus secundario de la artesanía. De ahí que la caracterización de este tipo de pintura —meticulosa, bonita e insignificante— haya eludido sus condiciones de producción y se haya extendido al género de quienes, a lo largo del tiempo, más la practicaron. Mujeres y pintura de flores se presentaron, de esta manera, como simples reflejos el uno del otro (Parker & Pollock, 2013, p. 54).

Desde esta tradición, enormemente abreviada, María Fernanda Feltes [Figura 5] diseña arquitecturas compuestas por una gran variedad de pétalos naturales. En sus estructuras efímeras, la flor pierde su integridad y su escala se reduce a esos fragmentos de tonos rosados, anaranjados y púrpuras que se han caído o desprendido. Desde una cierta distancia, las figuras son percibidas como una abigarrada trama y también como una delgada línea. Sin embargo, en su acercamiento, el espectador descubre la fragilidad de un material y de una manufactura cuyas condiciones son la imposibilidad de conservarse en su estado original. Consciente de este destino, la fotografía captura y evidencia ese hacer progresivo de modo tal que la imagen resultante no puede desvincularse de su cuidadosa ejecución ni de los detalles mínimos que la configuraron.

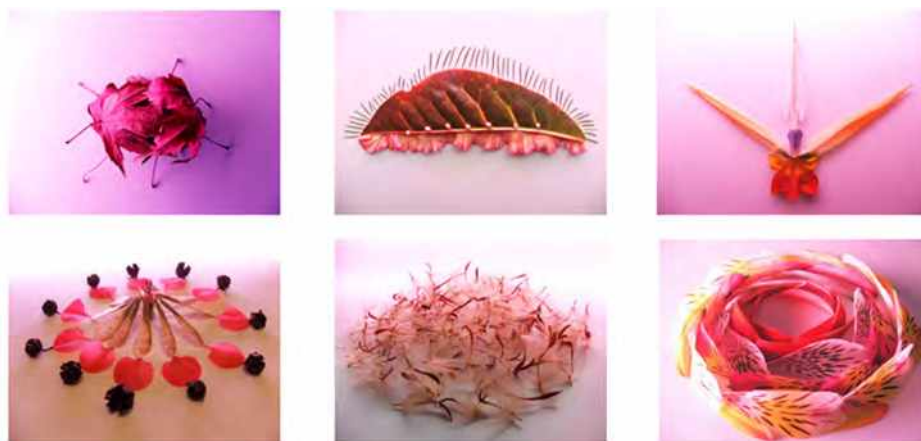


Figura 5. María Fernanda Feltes, *Anidar en pétalos* (2005). Composición efímera. Fotografía toma directa

En *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* se evita esta clase de composición tan consciente de sí misma. La intervención de la artista es modesta y se esfuerza por sugerir que no ha hecho nada, más que presentar las condiciones para que la obra suceda. Un arreglo floral, como aquellos que se vendían a menudo en las florerías, se ubica en un segundo término, en el primero un generoso plano negro bordea y atrapa al *bouquet*, al jarrón y a unas frutillas en un cuenco [Figura 6a].

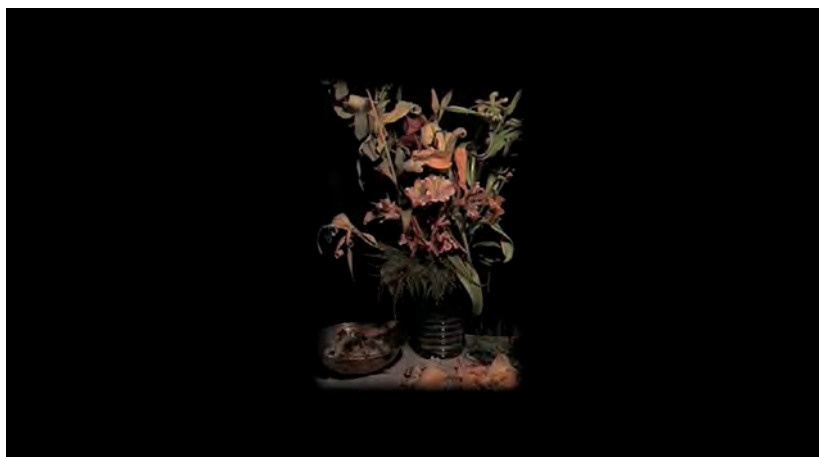


Figura 6a. Soledad Dahbar, *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* (2010). Video. Captura de pantalla

Lo que vemos en la imagen anterior es la captura de pantalla de un video de unos diez minutos en el que se editaron, y se aceleraron, los cambios y las transformaciones de esas flores que, a lo largo de tres meses de exposición, se mantuvieron en una caja sellada.⁷ Durante ese lapso, los visitantes podían observar a través de una pantalla perpendicular a la pared lo que estaba en el interior [Figura 6b]. En el piso se exhibía el dispositivo que permitía la captura. De modo que se desnudaba el origen de la imagen y la precariedad del artefacto [Figura 6c].



Figuras 6b y 6c. Soledad Dahbar, *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* (2010). Pantalla y dispositivo de reproducción

Invariable, la pequeña cámara tomaba los imperceptibles movimientos que el ojo es incapaz de captar y la ansiedad incapaz de tolerar.

La parcialidad a la que estaban forzados los espectadores y los interrogantes que la escena truncada ocasionaba se interrumpieron, un tiempo después, en la producción de una simulación que satisface y resuelve la incógnita. A pesar del desvelamiento del mecanismo y de la simplicidad de la mínima intrusión, la obra manifiesta una extrañeza particular: la de experimentar el movimiento de las cosas; que no estuvieron, tampoco están, ni tan vivas ni tan muertas.

⁷ El video puede consultarse en: <https://vimeo.com/224013976>



Figura 7a. Julieta Escardó, Sin título #3, de la serie *Nada que temer* (2010). Fotografía digital, copia con tintas de conservación sobre papel de algodón

¿Puede la violencia generar belleza? Esta pregunta parece ser la idea que gobierna *Nada que temer*, una producción fotográfica de Julieta Escardó [Figura 7a]. Se trata de una serie que presenta un compendio de nutridos estallidos de flores que se desarman en el aire, entre pastizales sutiles. Cada escena fija el segundo exacto de la detonación: alguien las ha hecho explotar y han quedado en parte sustituidas por el vestigio de una acción que con toda su furia alcanza el protagonismo de la imagen. Este instante, como cualquier otro en la imagen fija, se vuelve eterno. La expectativa de cambio no encontrará resolución. Paradójicamente, la inestabilidad morfológica y la sensación de ingravidez dislocan la percepción y generan la impresión de que la obra, tarde o temprano, sufrirá mutaciones, aunque no es claro cuál será su forma final.

Escardó elige el lugar del hecho: ambientes bucólicos de cielos limpios y preferentemente de luz cálida. Ordena y dispone las composiciones de flores; acondiciona su andamiaje pirotécnico; activa su cámara y desde el suelo dispara. Como una advertencia o una pista, la totalidad de la serie se completa de otras imágenes: tres de animales, que quizás oficien como los únicos testigos vitales de una narración cuyo aparente desenlace lo describe la última y la más amplia fotografía [Figura 7b].

En «El tiro del final» ya no hay flores, sino solo fondo, humo, brotes y plumas. Reina la textura y la búsqueda por descifrar el detalle se apropia de esa contradictoria sensación de ternura y de furor.



Figura 7b. Julieta Escardó, «El tiro del final», de la serie *Nada que temer* (2011). Fotografía digital, copia con tintas de conservación sobre papel de algodón

La propuesta de congelar el movimiento no es propiedad exclusiva de Escardó, más bien puede rastrearse en distintos momentos de la historia del arte. Cobra fuerza en el siglo XX, en especial, con el cubismo, el futurismo y el arte óptico, tendencias que procuraron, a partir de distintas estrategias, sugerir la temporalidad mediante la ilusión de simultaneidad, dinamismo y velocidad.⁸ A su vez, las estrategias de captación de las huellas del movimiento son especialmente desarrolladas por las posibilidades técnicas que brinda la fotografía.

Desde el experimento *El caballo en movimiento* (1872-1878), de Eadweard Muybridge,⁹ hasta el flash estroboscópico de Harold Eugene Edgerton,¹⁰ muchos fotógrafos contemporáneos han buscado registrar la estela que deja una figura o detener movimientos rápidos, como en las explosiones a cámara lenta de Ori Gersht. En su conocida serie *Blow up* (2007- 2008), los desarrollos de la fotografía digital le permiten captar los añicos de arreglos florales en la altísima velocidad de 1/6000 de segundo. Las referencias a la

⁸ Sobre las estrategias para dotar de movimiento aparente a la imagen fija, puede verse: «La dimensión temporal de las imágenes visuales» (2020), de Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti.

⁹ Se refiere a los análisis de Muybridge para captar en fases sucesivas la locomoción de los caballos. Las imágenes, posibilitadas a partir de una serie de aparatos con disparo automático, tuvieron una reacción inmediata en el público y en posteriores investigaciones referidas al estudio del movimiento.

¹⁰ Edgerton es considerado uno de los grandes impulsores de la fotografía de *alta velocidad* y *stop action*. En sus imágenes aplicó la técnica del *obturador abierto*, con lo que se logra congelar el momento preciso de una acción. De este modo, Edgerton obtiene, entre otras, la famosa imagen *Milk Drop Coronet* (1957) en la que se observa una gota de leche en forma de corona que se estrella sobre un plato.

pintura de flores de Jan Brueghel el Viejo y a los bodegones de Juan Sánchez Cotán y de Francisco de Zurbarán son explícitas en *Time after time* (2007), *New Orders - Evertime* (2018); y en los videos *Pomegranate* (2006) y *On Reflection* (2014).

En este contexto, las rosas de Paloma Rincón [Figura 8] podrían comprenderse como una demostración más de los avances de la tecnología, un mero recurso mecánico. Sin embargo, en sus flores deshechas late una artificialidad que lejos de la melancolía y la nostalgia por lo perdido expone el simulacro. Se distancian de ese realismo impactante que caracteriza el empleo de sofisticados aparatos, por supuesto, sin dejar de usarlos. La composición de colores saturados y de fuerte contraste, así como la uniformidad lumínica y la rigidez de los pedazos, ceden el paso a una fractura seca. Endurecida y acartonada, como los laterales verdes del recinto en el que se desploman las rosas.



Figura 8. Paloma Rincón, Sin título, de la serie *Broken Heart* (2018). Fotografía

La ausencia de explosivos y la decisión de sumergirlas en nitrógeno líquido a -196°C , temperatura en la que la materia orgánica es sumamente frágil, provoca que las flores se vuelvan más duras y delicadas al congelarse.¹¹ De modo que al ser arrojadas y al golpear sobre una superficie se quiebran como un trozo de hielo o un cristal, pero de pétalos. El acabado de las piezas, la elección tan trillada de una flor como forma de representación del amor y el efecto de entumecimiento logran una retórica que permite pensar en la parodia y que pareciera subrayarse en su título: *Broken Heart* (Corazón roto).

¹¹ Es el mismo procedimiento que se utiliza en la famosa escena de la película *Terminator 2: el juicio final* (1991) en el momento en el que se produce la colisión de un camión que transportaba nitrógeno líquido generando el congelamiento del androide T-1000 que, a medida que avanza, se va desmembrando. Además de la evidente similitud del recurso, lo más llamativo es la semejanza formal, en especial, en el desenlace de la secuencia cuando el T-800 (Arnold Schwarzenegger) lo destruye de un disparo y los pedazos vuelan por el aire. Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=uawDbMqDf-c>

En el proceso opuesto, la obra de Lucía Delfino [Figura 9a] se traslada del congelamiento al descongelamiento (y al revés). Se trata de la fotografía de una pintura sobre un bloque de hielo. Aquí, no hay un registro del clímax sino el de una conversión de estado pausada, sin precipitación. Tampoco supone un brusco momento previo y otro posterior; hay una voluntad de mirar, de dirigir la mirada hacia la pintura como práctica material, con sus propias especificidades y métodos, con sus propias limitaciones y adaptaciones. Las imágenes de Delfino son muy conscientes de las convenciones de la naturaleza muerta y sus corrimientos son apenas provocados por una *inadecuada* combinación de soporte y materialidad. También, se deja espacio para la eventualidad: para el empaste y la desfiguración. En ese intermedio en el que todavía se perciben las pinceladas de lo que alguna vez formaron flores y los cursos del agua coloreada, la artista toma una fotografía, una única que sobrevivirá.



Figura 9a. Lucía Delfino, *La promesa de lo efímero* (2017). Fotografía, toma directa de pintura acrílica sobre hielo

En esta misma línea de autorreferencialidad, se dedicó a cubrir con pasta de arcilla un *bouquet* para colocarlo en una sala oscura durante el mes que duró su exposición *Tarde*, en la galería Quadro. La escasa luz que se filtraba a través de una cortina y la superficie opaca de la arcilla reseca que, poco a poco, ayudaba a las flores en su decaimiento

volvieron a recuperar ese ápice de lo impreciso y lo eventual, en esta oportunidad, al velar y revelar, una vez desprendida la pasta de la flor, los grados de intensidad de la luz y del color [Figura 9b].



Figura 9b. Lucía Delfino, Sin título (2019). Instalación en el marco de la exposición individual *Tarde*

La reflexión sobre la pintura que propone Delfino puede ser extendida a la escultura, como sucede en *Herencia*, de Marlón de Azambuja [Figura 10]. La operación de adición es similar: a un conjunto de plantas tropicales, que parecen directamente sacadas del vivero, las rocía hasta cubrir cada hoja y cada tallo con un gris mate. En un transcurrir lento que tarda días, van apareciendo los primeros brotes que a la fuerza se acomodan entre el follaje cubierto de pintura. De un verde recién creado, las pequeñas y escasas hojas se destacan más que lo habitual. Mientras tanto, a su lado, se depositan las que se fueron cayendo o despojando de la intervención humana. Son esculturas vivas, como las denomina el artista, casi performáticas, cuyo carácter inconstante reside en las apariencias múltiples, en las alteraciones de luz y de temperatura, y en los procesos de germinación y decadencia.



Figura 10. Marlón de Azambuja, *Herencia* (2015). Pintura *spray* sobre planta tropical

Contrariamente a estas indagaciones, las plantas y los elementos cotidianos con los que trabaja Ana Gallardo están atravesados por la violencia y el sufrimiento. En *Manifiesto escéptico* (1999), *Material descartable* (2000) y *Políticas corporales* (2002) se presentan utensilios de cocina sobre el muro, pegados con cinta de papel; una inmensa cantidad de agujas de tejer amontonadas y entrelazadas en el piso; y una pared tapizada por manojos de perejil pendiendo de sus tallos [Figura 11]. La referencia a las limitadas alternativas que tienen, sobre todo las mujeres provenientes de los sectores más desfavorecidos de la población, ante un embarazo no deseado es directa, cruda. Ante la duda, los títulos reinsertan al espectador desprevenido en la reunión de dos ámbitos aparentemente disociados: el doméstico y el de la salud. Es esta superposición la que denuncia y visibiliza la utilización de elementos domésticos como instrumental quirúrgico y descartable en los abortos ilegales. De modo que aquello que es asociado frecuentemente a lo femenino, a la intimidad personal, a lo doméstico se transforma en una aguda problemática de salud pública y de justicia social por la que todavía, más de veinte años después, seguimos luchando.¹²

¹² Un interesante análisis sobre este tema desde las artes visuales y la publicidad, y que también toma algunas de las obras de Ana Gallardo, es el de Nayla Luz Vacarezza (2018).



Figura 11. Ana Gallardo, *Material descartable* (2000). Atados de perejil sobre pared

Vanitas

Muchos autores han destacado que una de las raíces de la naturaleza muerta puede encontrarse en el dorso de dípticos y trípticos. Generalmente, se trata de retratos, producidos una vez más en el norte de Europa entre los siglos XV y XVI, en cuya parte posterior aparecen representadas calaveras o flores, los dos motivos más recurrentes. El paso del negativo al positivo o, en palabras de Víctor Stoichita (2000), de lo que había sido concebido como *antiimagen* a convertirse en imagen, determina la autonomía del género. Más allá del variado repertorio de objetos, de sus clasificaciones¹³ y, en ocasiones, exagerados y mecánicos significados,¹⁴ las *vanitas* se han configurado alrededor de una paradoja (Bryson, 2013) o de una ironía (Bialostocki, 1973) dada por la forma en la que están trabajados los objetos, las superficies, las materialidades. Para Jan Bialostocki (1973), el carácter perecedero de las cosas parece superado por la perfección de un arte «que sabe darle a los objetos viejos el esplendor de una belleza infinita» (s. p.). Bryson (2013) va un poco más a fondo de esta cuestión entre temporalidad y atemporalidad al plantear que la

¹³ Un reconocida clasificación es la desarrollada por Ingvar Bergström (1983).

¹⁴ Bryson (2013) plantea este tema desde la guerra, en la historia del arte, entre alegoristas y anti-alegoristas. Sin tomar partido, por uno ni por el otro, más bien considerando los aspectos que manifiesta cada corriente, aclara que, en general, se ha tendido a una aplicación mecánica del signo igual y, por ejemplo, «el melón es igual a templanza [...], la alcachofa es igual a la majestad celestial» (p. 122).

contradicción interna se produce entre el qué y el cómo, entre un mensaje de rechazo a la vida terrenal y la ejecución de ese mensaje como una costosa obra de arte, atrapada en lo mundano. Dicha singularidad, como los dos autores lo confirman, no puede desasociarse de los regímenes visuales propios de la Reforma que apuntan, en términos generales, a los cambios entre imágenes, textos y experiencia devocional (Bryson, 2013).¹⁵ En definitiva, la historia de las *vanitas* revela la convergencia de varios asuntos: el ilusionismo de la representación y la reflexión sobre la propia pintura,¹⁶ conjugados con las ideas sobre la apariencia y la realidad. La presencia del género en el arte contemporáneo se confirma en la permanencia de alguno de estos temas, además de sus objetos convencionales, los rasgos compositivos y los contrastes lumínicos.

Tal es el caso de *La luz de Caravaggio*, de Oscar Bony,¹⁷ que vuelve a poner en el centro de la escena a dos de los objetos más representativos: la calavera y la vela, sobre un fondo cuya superficie está definida por el profundo contraste entre luces y sombras. El juego lumínico dado tanto por la luz de la vela, que enfatiza las texturas del fondo, como por el foco lateral, impactando directamente sobre el cráneo, apelan y subrayan el característico claroscuro aludido en el título [Figura 12]. Sin embargo, a la tradicional composición y a la austeridad de las figuras, el artista le añade la acción de disparar sobre la imagen, lo que provoca una redundancia, un refuerzo tautológico sobre la muerte: matar una naturaleza muerta.

Las rajaduras de los vidrios y los brillos, generados por la acumulación de los restos es- tallados del material que aún reposan sobre el inferior de la obra, exacerban el efecto de luz y sombra, como si la violencia del tiroteo acabara de ocurrir. De aquí que en la imagen puedan reconocerse al menos tres muertes o tres tiempos superpuestos: el referido a los aportes formales de Caravaggio, el de la toma fotográfica y el de los balazos con las hue- llas y los vestigios del impacto.

¹⁵ Al respecto, Bryson (2013) realiza un lúcida comparación entre las posturas sobre los usos de la imagen en los escritos de San Ignacio de Loyola y Juan Calvino. Por su parte, Jan Bialostocki (1973), en su estudio iconográfico/iconológico, desarrolla la idea de *vanitas* de acuerdo a las diferentes concepciones ante la muerte en países católicos y protestantes.

¹⁶ Ernst Gombrich (1968) también trata a las *vanitas* desde esta perspectiva.

¹⁷ Un análisis más extenso de esta imagen puede verse en: «La dimensión temporal de las imágenes visuales» (2020), de Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti.



Figura 12. Oscar Bony, *La luz de Caravaggio* (1996). Fotografía, vidrio baleado y marco

La problemática inherente a las *vanitas*, pero relacionada con preocupaciones actuales, es un tópico recurrente en la producción artística a través de otros recursos, materiales y procedimientos. En algunos casos, las reversiones comprenden la sustitución de los objetos del pasado por otros pertenecientes al mundo del consumo contemporáneo, como en las fotografías de la serie *Todo es vanidad*, de Gastón Pérsico, Rosana Schoijett y Cecilia Szalkowicz. En ella, se recupera parte de la iconografía tradicional a la vez que se incorporan nuevos elementos: un lápiz labial, rebanadas de pan lactal, cables de audio, berenjenas, perfumes y pilas de fotografías. La combinación entre éstos otorga a algunas de las imágenes [Figura 13a] una poética renovada que desarma la coherencia entre los objetos habitualmente asociados al género. En ocasiones, la desarticulación radica en el reemplazo de la fotografía directa del elemento real por la fotografía de su representación, como sucede con la calavera. La imagen del cráneo se sustituye por la fotografía de objetos en los que éste ya aparece impreso, estampado o aplicado: en una jarra, en un trozo de una bandera y hasta bajo la forma de un pequeño pisapapel. La complicidad de los artistas ante esta elección le añade un giro humorístico a ese símbolo excesivamente común de la muerte, del peligro y hasta de muchas bandas de rock o de *heavy metal* [Figura 13b].



Figuras 13a y 13b. Gastón Pérsico, Rosana Schoijett, Cecilia Szalkowicz, Sin título, de la serie *Todo es vanidad* (2009). Fotografía

Otras interpretaciones se basan en la incorporación del objeto concreto como en *My Silver Path*, de Luciana Rondolini [Figura 14]. La instalación formó parte de la exposición colectiva *Expansiva II: La tensa calma de la superficie*, realizada en el Centro Cultural San Martín y bajo la curaduría de Mariano Soto. Dispuesta en la vidriera, y en medio del barullo del centro porteño, podía ser un ejemplar más de los irradianes escaparates de las tiendas de moda de las primeras marcas, claro está que solo para aquellos transeúntes acostumbrados, más allá de que la ubicación no diera las coordenadas de Recoleta. Sin embargo, de cerca, ciertos indicios daban cuenta, como un buen chasco, del engaño al que los curiosos fueron sometidos. Desde el extremo de un gigantesco y agradable cofre blanco se derramaban alhajas con unas dimensiones y unas texturas exageradas. La fantasía se amplificaba por los espejos en las paredes laterales y por la artificialidad de una iluminación que circunscribe al cofre abierto de par en par, ese señuelo que aún conservaba muchos de sus tesoros.

El lujo es vulgaridad, dice la popular frase de *Un poco de amor francés*, y se constataba. El desencantamiento era producto de la materialidad. Ésta se manifestaba en un doble procedimiento: la selección de frutas maduras revestidas con gemas de plástico y lentejuelas que más que tomadas de firmas extranjeras parecían compradas al por mayor. Al cabo de unos días de exhibición, por debajo de la superficie, la fruta abrillantada empezaba a descomponerse, se percibía en sus formas desinfladas, en los tonos amarronados que se iban adueñando de las piezas y en un tapizado de infinitesimales mosquitas que las recubría.

El tiempo se escapa, se escurre y destruye toda posibilidad de ser contenido. La reflexión es antigua. Pero como toda buena reflexión es inagotable y encuentra nuevas formas en el mundo contemporáneo.



Figura 14. Luciana Rondolini, *My silver path* (2012). Fruta, gemas de plástico sobre base de espejo y caja blanca

Otra de las maneras de evocar el paso del tiempo y, en consecuencia, la certeza de la finitud de la vida, es mediante la presencia de los instrumentos que han permitido su medición. En la obra *Antropometría*, de Melissa Guevara [Figura 15], se presentan tres relojes de arena. Sin embargo, aquello que contienen ya no es arena, sino polvo de restos humanos. La solidez se convierte en fragilidad y las repetitivas advertencias de las *vani-tas* acerca de la mortalidad del hombre a través de la representación de objetos inanimados quedan reducidas al enfrentamiento con el hecho absoluto. Guevara elige un camino en el cual el sentido ya no surge de la acumulación. En su caso, es la condensación o la reducción lo que desata la metáfora del inevitable final de los cuerpos. Un pequeño gesto, un mínimo conceptual son los que habilitan «la asociación de los materiales, en general, tierra, polvo y cenizas, con el concepto de que de allí venimos y allí volveremos»¹⁸ (Ciafardo & Giglietti, 2020, p. 237).

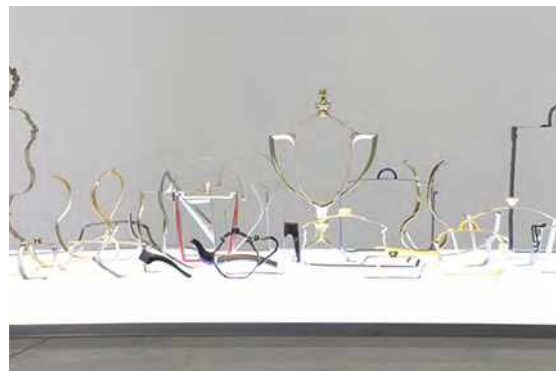
¹⁸ Se refiere a la expresión «acuérdate que eres polvo y al polvo volverás» del Génesis, primer libro de la Biblia. Sobre esta imagen y su relación con la dimensión temporal, puede verse: «La dimensión temporal de las imágenes visuales» (2020), de Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti.



Figura 15. Melissa Guevara, *Antropometría* (2012). Relojes de arena y polvo de restos humanos

Consumo

En la propuesta de Isidora Correa, desnudar los objetos, quitarles su interior y su carnadura parecen ser las principales operaciones. Cuatro mesas cuyas bases irradian luz se disponen en la sala. Sobre ellas, se ubica lo poco que ha quedado de la vajilla que la artista pacientemente seleccionó de los bazares del centro de Santiago de Chile [Figuras 16a y 16b]. Luego de un riguroso proceso de clasificación basado en sus funciones, generalmente utilizados para contener y para servir bebidas, y en los materiales más recurrentes para su fabricación, plástico, metal, porcelana y cerámica, los objetos atraviesan por un violento, pero a la vez minucioso tratamiento. Son fileteados, o calados como figuras de papel, hasta quedar reducidos a una pura línea aparentemente continua que dibuja sus contornos.



Figuras 16a y 16b. Isidora Correa, *Línea discontinua* (2011). Instalación con objetos de metal, plástico, porcelana y cerámica

La naturaleza muerta es evocada por estas especies de lonjas que perfilan las estructuras de lo que alguna vez fueron vasijas, jarrones, tazas y cuencos, no solo porque el motivo central de este género es posible de ser identificado a pesar de la alteración, sino también por la estricta frontalidad y la distancia espacial que aún persiste entre los recipientes. Sin embargo, la considerable cantidad de elementos desplaza este supuesto punto de partida para incorporar otra dimensión más ligada al consumo, a la circulación y a la reproducción serial contemporáneas que recuerda más bien los modos en los que se colocan los productos en las góndolas de los comercios, reforzados por la vidriera en la que se muestran.

Aquí, los objetos, cuya distribución simula que están expuestos para la venta, se hallan superpuestos, como una acumulación de sobreencuadres dados por sus espacios vacantes que permiten visibilizar, en sus faltas, los bordes de los que están detrás. El vacío, entonces, se convierte en un material significativo, tan importante como lo lleno. Desde este ángulo, la obra habilita una trampa a la mirada y una interrupción o una discontinuidad del género, como de los usos y de las formas de las cosas. Este es, a su vez, el aspecto en el que se centra este apartado, compartido desde diferentes perspectivas por las tres obras que lo integran.

El proceso de selección de objetos cotidianos vuelve a aparecer en *Cosas rotas (Broken things)*, de Livia Marin, en este caso, enfocado en su interés por los patrones decorativos de la porcelana china e inglesa que condujeron a la artista al relevamiento y a la investigación de estos motivos en las opulentas colecciones de los museos británicos, como el British Museum o el Victoria and Albert. En uno de los tres actos¹⁹ que componen la obra se presentan pequeñas y variadas tazas de té, *bowls* y algunas teteras que, en su mayoría, forman parte de su acopio personal, resultado de sus búsquedas en los mercados de pulgas [Figuras 17a y 17b].

La familiaridad de las vajillas y su reconocimiento inmediato, dados por la estandarización y la repetición de los modelos a los que son sometidas, sorpresivamente se detiene, como si esta maquinaria incesante colapsara. Y es que, por sectores, estos objetos sufren una notoria conversión de estado. Su solidez adquiere la forma de un líquido espeso, derramado de modos desparejos sobre la superficie. Sus estampados decorativos se ensanchan y se prolongan, fruto de un accidente, de un brusco cambio de temperatura. Una paradoja o una subversión a las propiedades de los materiales casi inasequible.

¹⁹ Además de los objetos, integran la obra una serie de fotografías de jarrones cerámicos descartados y obsoletos. Las fotos, una vez impresas, son raspadas y los fragmentos cosidos con hilo dorado. Por último, se incluye un mapa de Chile realizado con serigrafías sobre yeso que llevan los motivos de la porcelana inglesa.

Colocadas unas tras otras, derretidas y, a la vez, congeladas, antes de desvanecerse por completo, las piezas domésticas alcanzan la apariencia de testigos singulares, rescatadas justo a tiempo. Entre todas las pérdidas a las que se las expone, la de sus formas y la de sus usos, quizás las más significativas recaigan en el abandono de su calidad de copia y de definición, como si la adulteración las volviera originales e indeterminadas. Indudablemente, la sofisticación en el empleo del yeso y la reproducción exacta de los diseños, por medio de serigrafías y de transferencias, habilitan estos desplazamientos que trastocan su condición y dilatan a un género cuyas premisas básicas permanecen solo en el privilegio concedido a los objetos y en la reflexión típica sobre la imposibilidad de suspender el tiempo.



Figuras 17a y 17b. Livia Marin, *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009). Cerámica, resina, transferencia

Para Adrián Villar Rojas las protagonistas también son las cosas. Su instalación, *Fantasma*, ocupa íntegramente una sala con una elevada plataforma retroiluminada. Solo queda un pequeño pasillo para transitar y un alto punto de vista desde cual mirar [Figura 18a].



Figura 18a. Adrián Villar Rojas, *Fantasma* (2015). Objetos intervenidos sobre plataforma retroiluminada

La presunta higienización de la base contrasta con la aspereza de varios elementos; y la cuidadosa distancia entre ellos recuerdan las composiciones que se emplean en la exhibición de objetos arqueológicos, aunque en este caso la cantidad y la dimensión del dispositivo estén profundamente exagerados. El ojo no solo registra el contorno y el volumen, también percibe la irregularidad, los defectos de las formas: ¿un trozo de un melón con una suela de zapatilla pegada; dos caracoles atados con muchas vueltas de alambre; unos moldes de yeso huecos salpicados de pintura? Son preguntas que intentan encontrar cierta familiaridad en un mundo en donde los artefactos parecen haber sido creados a partir de un patrón que se corrompió y en esa perversión asumen otras naturalezas [Figura 18b].



Figura 18b. Adrián Villar Rojas, *Fantasma* (2015). Detalle

Intervenidas y divorciadas del uso, las cosas reunidas remiten a lo absurdo. Sin la referencia a un ámbito doméstico o a la intimidad de un hogar, parecen perdidas. Tienen el aspecto de una obsolescencia programada²⁰ cuyo destino final es la basura, el residuo y la extinción. Pero, a la vez, fruto de esa condición y de esa distancia, llevan la marca de lo recuperado, de lo exótico y de lo maravilloso, una suerte de gabinete de curiosidades,²¹ una colección de rarezas de un tiempo indefinido.

Y llevan esa voluntad independiente de sus jefes, *fantasmagórica*, a la que se refirió Marx (2008) [1867] como «fetichismo de la mercancía» (pp. 87-102).

²⁰ El término se refiere a la limitación de la vida útil de un producto de manera planificada. De este modo, el objeto se torna obsoleto e inservible. Su durabilidad es calculada por la empresa o por el fabricante de antemano para que el consumidor lo remplace por la compra de uno nuevo.

²¹ Entre los siglos XVI y XVII, en Europa, las colecciones se custodiaban en los gabinetes de curiosidades, también llamados «cuartos de maravillas o *Wunderkammer*». En ellos, se guardaban objetos insólitos, exóticos y procedentes de territorios lejanos.

Lo femenino

¿Para qué usás el mantel? La pregunta es el disparador de unos cuantos microrrelatos de mujeres de Don Orión (Almirante Brown); las respuestas, el fundamento del cortometraje de Toia Bonino.²² Durante sus nueve minutos, las voces en off destapan aquello que los manteles no consiguen cubrir. Cosen deseos, experiencias, gustos, prácticas, estados y realidades que reposan en la poética de un objeto, que de tan vulgar se vuelve vital. El transcurrir de las narraciones es acompañado por la imagen fija de los manteles de cada dueña [Figura 19]. Invariables y tomados en un plano detalle, los motivos de los estampados parecen dispuestos a tensar la relación entre imagen y palabra. La apariencia decorativa, ordinaria y estática se contrapone astutamente a las singularidades de esas mujeres de las que solo queda el registro ondulante de la voz.²³



Figura 19. Toia Bonino, *Manteles* (2007). Video monocal

Frutas, flores, cuadrillés, sumados a las inesperadas asociaciones que se desprenden del elemento cotidiano, ceden el paso a pequeños intervalos en los que ambientes domésticos vacíos y un laberíntico barrio de uniformes *monoblocks* ocupan la escena, al compás de unos perros que ladran, platos que se apilan y niños que juegan. Su contraste con las formas graciosas de los manteles y con la calidez y la familiaridad de las narradoras es contundente, y formula un recurso constante que combina los límites entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo impersonal. Además, incorpora una cruda referencia a la realidad social.

La localización involucra una doble periferia: la propia del género y la de Don Orión, el complejo habitacional más grande de Sudamérica. En *Manteles* son jefas de hogar, maestras, trabajadoras, amas de casa, artistas, en definitiva mujeres, las que toman la palabra y sus voces suspenden las formas acostumbradas de la representación de lo femenino y de la indiferencia social.

²² Esta obra puede ser analizada, también, desde algunas pautas de la pintura de costumbres, aunque sea el objeto (el mantel) el hilo conductor del relato.

²³ El video puede consultarse en: <http://www.toiabonino.com.ar/videos/manteles.html>

Desde un ángulo opuesto, las imágenes de Nino Cais exhiben los modos en los que se fijan, pose tras pose, las representaciones de los cuerpos femeninos.



Figura 20a. Nino Cais, Sin título, de la serie *Naturaleza muerta* (2014). Impresión *inkjet* sobre papel de algodón

En su serie aparece siempre un libro abierto, un poco desgastado y estropeado, en cuyas hojas amarillentas se aloja, por el lado izquierdo, una fruta o una verdura y, por el derecho, un desnudo acromático [Figura 20a]. Éstos últimos son parte de un proceso de búsqueda y de recopilación que se presenta en numerosas obras del artista: el puntapié es la apropiación y el trabajo con reproducciones que frecuentemente despegas de revistas, libros y catálogos. Son fotografías de mujeres, estilo Rita Hayworth, en posturas tipificadas, de una sensualidad sugerente, envueltas en la incansable equiparación del desnudo femenino con el placer sexual: lógica que de tan conocida no deja de ser eficaz.

A esta ecuación se suman los alimentos. Parecen desubicados, como si uno al lado del otro potenciaran las vinculaciones entre la mujer y la comida, entre el apetito sexual y el apetito gustativo, entre el desnudo y la naturaleza muerta. En rasgos generales, la asociación entre estos dos géneros se sostiene en la comparación:

Como la fruta, el cuerpo femenino es considerado igual de bello en su desnudez, un regalo de la naturaleza. A condición, por supuesto, de que, como la fruta, esté maduro y bien formado, pero no pasado ni podrido, suave y liso, ni arrugado ni decaído (Korsmeyer, 2002, p. 238).

En la obra de Cais este aparente juego de semejanzas se pone de relieve en el envoltorio de medias de licra con el que se cubren y se suavizan las superficies de las frutas; es una veladura que se mimetiza con el tono de la piel. Una acción ambigua que refuerza, a la vez que complica, el erotismo de las correspondencias visuales.

La reciprocidad de los sentidos avanza hasta retener, en la única imagen que se independiza del formato estandarizado de la serie, al cuerpo del artista que, envuelto completamente

en las medias y junto a las frutas, queda reducido a su condición de objeto y quiebra con ello el progresivo diálogo [Figura 20b].

Este es, precisamente, el camino que eligen los dos artistas: parten de las equiparaciones tradicionalmente asignadas entre mujer y comida, y entre mujer y mundo doméstico y las exponen.²⁴ No obstante, esa recuperación, al tiempo que persiste, adquiere nuevas formas que —a través de decisiones compositivas, de materialidades y de cambios en el sujeto de representación y del encuadre— la alteran y la suspenden.



Figura 20b. Nino Cais, Sin título, de la serie *Naturaleza muerta* (2014). Impresión *inkjet* sobre papel de algodón

Lo podrido y la carne

Las instalaciones saturadas son una constante en la trayectoria de Diego Bianchi. El exceso y el deterioro predominan: son tugurios repulsivos en los que se confronta al visitante con la porquería de la sociedad contemporánea. Desde una cierta generalidad, pueden describirse llanamente como basurales en donde la acumulación y lo azaroso prevalecen. Desde el detalle, se descubren construcciones premeditadas, de inventivas caprichosas que transfiguran el desecho en disparate.

En *Imperialismo minimalismo* [Figura 21] un tronco mal forrado con pedazos de vinilos semejantes a la madera se convierte en una mesa. Sobre ella, aparecen abandonadas una banana y unas rodajas de pan lactal casi carcomidas por gorgojos. Al lado, un gracioso objeto hecho solo con escarbadientes pinchados, un cuchillo clavado en la madera y un pulidor de metales en pomo. En otra zona, unos vegetales pasados se encastran entre sí impúdicamente.

²⁴ Sobre cómo el estereotipo puede ser un punto de partida para el desarrollo de la producción artística, pueden verse los análisis de las obras de Viviana Debicki y de Marcela Astorga en el texto «Los estereotipos en el arte» (2020), de Mariel Cifardo y Daniel Belinche.



Figura 21. Diego Bianchi, *Imperialismo minimalismo* (2006). Instalación

Esta referencia a las formas insólitas de lo rancio contamina todo el ambiente en *From deep inside* [Figura 22], obra creada para Art Basel Miami. Bianchi trabajó directamente con desperdicios que recolectó de los alrededores. En el piso de un *container*, un archivo de bolsas *ziploc*, bandejitas de plástico y *tupperwares* presentan diferentes menús: espaguetis de ensaladas; un choclo congelado; un *hot dog* picante; unos tacos, unas papas fritas. Acompañados de etiquetas cifradas, los platos parecen haber sido cuidadosamente diseccionados como quien encuentra placer en hurgar qué tiene la comida. Alrededor, vasos *extra large* y todo de tipo de recipientes con líquidos azucarados se pegotean dentro y sobre los desechos. Por último, una heladera de *telgopor* apuñalada por salchichas con *ketchup* y un carrito de supermercado atestado de un surtido de donas apelmazadas en caños de PVC completan el espectáculo.

La experiencia a la que nos somete Bianchi desencadena —más que otro motivo de *memento mori* o de crítica a un mundo productivo-consumista— un atractivo mórbido: una mezcla ingeniosa de interés y repugnancia cuyo equilibrio se sostiene tanto en una selección como en una reunión de materiales que cautiva y repele.



Figura 22. Diego Bianchi, *From deep inside* (2007). Instalación

Cuestiones como éstas —que además se detienen en el momento en que la comida o un organismo se descompone y empieza a convertirse en otra cosa— aparecen en un conjunto de producciones que tienen puntos de contacto con los banquetes y las escenas de caza.

Aunque no se trate, en sentido estricto, de naturalezas muertas, las composiciones de caza están estrechamente ligadas con la representación de las cocinas y con las escenas de mercado. Por lo general, los animales muertos están recién abatidos. Consideradas apropiadas para la decoración de los comedores y muy requeridas en los Países Bajos, durante el siglo XVII, asumieron el carácter de trofeo o de colección privilegiada por lo que estaban directamente asociadas a las prácticas de la aristocracia.²⁵

A pesar de evocar inevitablemente a la muerte, los espacios por donde circularon las imágenes y los modos en los que se realizaron —refinamiento cromático, virtuosismo en las texturas y complicadas figuras—,²⁶ evidencian el alejamiento que mantuvieron con la brutalidad de la matanza. Sin embargo, no todas las producciones enmarcadas dentro del subgénero emplean estos mecanismos de distancia. Por ejemplo, los puestos de venta de carne de Pieter Aertsen y de Joachim Beuckelaer, así como el *Cerdo desollado* (1563) de este último, tomaron un vuelo propio al representar directamente la podredumbre, la decadencia y la suciedad.²⁷ El motivo de los animales desollados —que puede comprenderse

²⁵ Para más información, puede verse: «Escenas venatorias» (2009), de Norbert Schneider.

²⁶ Véase: *Piezas cobradas* (1614), de Frans Snyders; *Bodegón con un perro y un gato* (c. 1650), de Jan Fyt; *Trompe l'oeil con aves* (c. 1670-1680), de Frans von Myerop; y *Naturaleza muerta con conejo* (1697), de Jan Weenix.

²⁷ Un notable análisis al respecto, focalizado en la obra de Chaim Soutine, es el de Carolyn Korsmeyer (2002).

como un tránsito que va desde las escenas de caza hasta la putrefacción como asunto en sí mismo— tuvo una asombrosa continuidad en Rembrandt, Chaim Soutine, Francis Bacon, Carlos Alonso y Nicola Costantino, entre otros.²⁸

En esta línea, podrían pensarse las maneras en las que estos motivos, más allá de una cuestión puramente iconográfica, se reinventan en función de problemáticas nacionales. Un caso peculiar en la Argentina es el matadero que, sin lugar a dudas, tiene un anclaje literario preciso: *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría. Reanudado, a fines de los noventa, en las series fotográficas de Rosana Schoijett y de Paula Luttringer²⁹ el cuento convoca nuevas ideas y vivencias.

En *Misterios de la carne*, Schoijett nos enfrenta sin preámbulos con el espesor y la tibieza de litros de sangre chorreando, con cabezas de ganado encastradas y desdibujadas entre piletones y azulejos bañados de rojo punzó [Figura 23]. Los encuadres torcidos, como quien no puede enfrentarse a un olor nauseabundo, delatan a los trabajadores con sus delantales y botas blancas. La cercanía de los planos deja entrever la complicidad de los empleados con la fotógrafa: saben que están siendo tomados por la cámara y parecen complacidos con su mostrar su trabajo. La serie, como su título lo señala,³⁰ sugiere una naturalidad y una fluidez misteriosa, si se piensa en una rutina que para cumplir con el objetivo del consumo humano está en permanente contacto con la *facticidad* de la muerte.

²⁸ Bodegón con la *Huida a Egipto* (*El puesto del carnicero*) (1551), de Pieter Aertsen; *Cerdo desollado* (1563), de Joachim Beuckelaer; *Buey desollado* (1655), de Rembrandt; *Carne de res* (1925), de Chaim Soutine; *Figura con carne*, (1954), de Francis Bacon; *Carne congelada* (1974) y *Carne de primera* (1977), de Carlos Alonso; *Nicola alada, inspirado en Bacon* (2010), de Nicola Costantino.

²⁹ Otras producciones artísticas volvieron sobre el tema a lo largo del siglo XX, como las pinturas de Carlos Alonso que se mencionan arriba o las fotografías de Sameer Makarius realizadas en la década del sesenta del siglo XX y que fueron publicadas junto con el cuento de Esteban Echeverría en 2011 por la Fundación Alon.

³⁰ El título también remite a *Los misterios de la carne* (1980), obra de teatro de Juan José Alonso Millán. La trama se basa en tres historias de hombres que buscan nuevas experiencias sexuales y cuyo denominador común es el cabaret. Quizás, pueda pensarse que tanto el cabaret como el matadero son lugares donde se alteran los contratos de la sociedad. Espacios en los que la muerte y el sexo se planean y se realizan de manera rutinaria. A esto hay que agregar, como advierte Norbert Schneider [1992] (2009), «[...] la asociación de la carne comestible con el placer carnal (“voluptas carnis” o “proclividad de la carne”, como decía Lutero), asociación que tal vez tenga que ver con viejas supersticiones que establecían una analogía entre el consumo de la carne y el fortalecimiento de la libido» (p. 41).



Figura 23. Rosana Schoijett, Sin título, de la serie *Misterios de la carne* (1995). Fotografía

La dicotomía entre lo civilizado y lo bárbaro presente en el relato decimonónico no encuentra en la serie de Schoijett una connotación ideológica implícita. En cambio, en *El matadero*, de Luttringer, hay una apelación concreta que se manifiesta, en principio, desde el título. Solo unas pocas imágenes de la serie permiten dar cuenta de la localización. Son referencias sutiles, entremezcladas con el acolchonado de los pelajes, la densidad de la sangre, la rugosidad de la carne y la frialdad de los corrales. La ausencia de color y la iluminación reavivan cada una de las impresiones táctiles [Figura 24a].



Figura 24a. Paula Luttringer, Sin título, de la serie *El matadero* (1998). Fotografía

Las otras fotografías persiguen estas pautas, pero expulsan los cuerpos fuera del marco. Se detienen en las *zonas muertas, vacías, estériles*,³¹ como si quisieran trasladarnos

³¹ Para un análisis pormenorizado del desencuadre, puede verse: «Desencuadres» (2007), de Pascal Bonitzer.

deliberadamente a otros espacios, hacernos perder o insinuarnos que dejemos a un costado la faena. Son opacas, borrosas, imprecisas, traumáticas [Figura 24b].

Paula Luttringer nació en La Plata en 1955. Interrumpió sus estudios de Botánica al exilarse, en 1977, en Uruguay, después de permanecer secuestrada durante cinco meses en un centro clandestino de detención, donde dio a luz a su primera hija. Vivió en Brasil y en Francia. En los noventa, regresó a la Argentina y decidió comenzar a utilizar la fotografía. *El matadero* es su primer trabajo y se planta desde un lugar distinto a la figura alegórica de Echeverría. Las víctimas son otras. La violencia abusiva está institucionalizada: son crímenes de Estado.



Figura 24b. Paula Luttringer, Sin título, de la serie *El matadero* (1998). Fotografía

Objetos y otros

La exposición *Terremoto de Chile*, realizada en 2009, tuvo como propuesta curatorial trabajar a partir del cuento del romántico Heinrich von Kleist (1808) sobre una tormentosa historia de amor que acontece en Santiago, destruida por el terremoto de 1647. En ese marco, la instalación de la artista chilena Nury González³² dispone en el espacio de exposición cuarenta y cinco mesas de luz prestadas por amigos y parientes. Sobre ellas se ubican veladores y los objetos habituales que cada persona utiliza: portarretratos, teléfonos, libros, controles remotos y algún que otro vaso, perfume o cenicero componen esta suerte de retrato individual y, al mismo tiempo, colectivo [Figura 25].

³² Para un análisis de esta imagen en relación con la dimensión temporal, puede verse: «La dimensión temporal de las imágenes visuales» (2020), de Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti.



Figura 25. Nury González, *Sueño velado* (2009). Instalación

La variedad de formas y de materiales, acompañada por la luz de diferentes lámparas, referencian los distintos modos de pasar la noche ante el temor de lo que pudo haber ocurrido cuando el sismo tuvo lugar, o de lo que podría llegar a suceder ante una nueva réplica.

Se trata, entonces, de la potencia que aporta la presencia del elemento cotidiano y de cómo se convierte en testigo y/o testimonio, en este caso, de uno o de los diferentes sismos que azotaron el territorio. Una inversión de lo que suele ser la operación más común en el denominado arte de archivo, es decir, cuando el documento histórico se vuelve material para la producción artística. En otras palabras, en esta última es el pasado el que viene al presente, sin embargo, en *Sueño velado* es el presente el que actualiza el pasado. Tal como su nombre lo indica, la instalación rememora una experiencia, una convivencia con la violencia del temblor, ya sea climático o amoroso, que permanece despierta, pero velada u opacada a través de los objetos. Son éstos los que, en este subgrupo, se revitalizan por fuera de la geografía íntima de las mesadas y de las cocinas para evocar otros lugares y vivencias.

Cosmos (1967) es un intento por descubrir «la formación de la realidad». Así le gustaba nominar su novela a Witold Gombrowicz. Aunque puede comprenderse dentro de una trama policial, la obra de Gombrowicz subraya lo improbable, la imposibilidad de comprender los hechos fehacientemente. Cecilia Szalkowicz, en su instalación homónima, está dispuesta a producir la experiencia de quien mira todo con desconfianza. Ante ésta, se desencadena un torbellino de conjeturas que tratan de crear una lógica, en un mundo que visto desde la sospecha no la tiene.

En una sala completamente oscura con dimensiones imprecisas aparece, a través de un destello cenital, el dorso de un traje crema en una percha. Más o menos quince segundos

después, la luz se apaga repentinamente. Luego se enciende. En el lado opuesto y bien arriba, una suerte de diapositiva mal revelada muestra un paisaje urbano con muchas luces. El tiempo de exposición no deja entrever de qué se trata. Luego de otros quince segundos, la luz se apaga y vuelve a encenderse. Cerca y bien abajo, se asoma una bolsa de plástico blanca. Tiene volumen, pero no se alcanza a ver qué contiene. En el siguiente intervalo se dejan ver, a lo lejos y en el centro, dos manos de cerámica o de porcelana que apenas se tocan. Así, sucesivamente durante cinco minutos se descubren y se ocultan objetos que no parecen tener conexión alguna, acompañados de una música enigmática y desaparece [Figuras 26a y 26b].



Figuras 26a y 26b. Cecilia Szalkowicz, *Cosmos* (2019). Objetos, imágenes, luz, sonido

El sentido de la percepción de las cosas se altera, no se sabe bien qué se ve, qué se escucha, dónde están. Se anula el contexto, se reclama una narración. Sin ella, el público es sometido a encontrar una clave, una pista. En el *Cosmos*, de Szalkowicz, los detalles cobran una importancia inusitada, pero no llegan a ningún destino y más que mostrar cómo se forma la realidad, invitan a vivenciar su artificio.

Concepto

En este conjunto de obras, despojadas hasta el límite, las imágenes de naturalezas muertas, provenientes de la historia de la pintura, permanecen en gestos mínimos y en estrategias conceptuales.

Durante más de una década, entre mediados de los noventa y principios de los 2000, Fabio Kacero se dedicó a los acolchados, así llamaba el artista a los objetos que construía

a través de un laborioso procedimiento. A estructuras de madera o de *polifán*, casi siempre con formas geométricas y con aristas curvas y redondeadas, Kacero las rellena con goma espuma para tapizarlas con lustrosos plásticos y cuerinas.

El asunto de las fundas viene de sus primeras producciones en las que envolvía sus pinturas en plástico transparente. El *packaging* de telas exteriorizaba una incomodidad, como esos paquetes sobrevivientes de las mudanzas con los que no se sabe qué hacer. Muchas de esas obras, a mitad de camino entre el volumen y el plano, fueron destruidas y se cuenta que esa fue su despedida de la pintura.³³

A partir de esta ruptura, el empaquetado comenzó a adquirir un carácter propio. Emancipado y con un acabado impecable, le transmite a las piezas la sensación de no haber sido nunca usadas, ni siquiera tocadas. En sus primeros acolchados, antes del embalaje final, colocaba jeroglíficos en calcomanías diseñadas por él. También, acostumbraba a trabajar los objetos en grandes formatos y a colgarlos en las paredes. En la serie *Naturalezas muertas* [Figura 27], los acolchados están reducidos, se apoyan en el muro, descansan sobre repisas, forman conjuntos y alguno que otro, con el aplicado del capitoné, se superpone. Estas características sobre todo compositivas, y reforzadas por el título, son las que promueven la vinculación, extraña pero eficaz, con el género y son las que, a pesar de la sustitución, todavía permanecen.



Figura 27. Fabio Kacero, *Naturalezas muertas* (1997-2000). Madera terciada, *polifán*, goma espuma, cuerina, plástico PVC

A veces inadvertida, la persistencia de ciertas formas y estructuras emerge en el montaje de las obras. Tal es el caso de *La sombra terrestre*, de Delcy Morelos [Figura 28]. Cerca unas de otras, en un jugueteo de cóncavos y convexos, treinta semicilindros de barro se

³³ En la entrevista que le realizó Victoria Verlichak (2014) al artista, detallan cómo fue ese momento.

apoyan en una mesa. Son apenas irregulares y, si bien están trabajados artesanalmente, a primera vista no se alcanza a percibir el proceso de su manufactura. Las piezas son oscuras, de tierra cruda, chocolatosas. Remiten a recipientes sin terminar, a moldes de cocina o a bizcochuelos boca abajo. Ubicadas justo a la altura de la mesa, parecen recordarnos ese impulso irresistible de quienes se saborean con el olor de la tierra apenas mojada.

«A Rebeca solo le gustaba comer la tierra húmeda del patio y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas» (García Márquez, 2007, p. 54). «Al principio la tierra es fría, pero en la mano y después en la boca entra en calor. Separé un poco y lo levanté. Me lo llevé a la boca. Tragué» (Reyes, 2020, p. 73). Son fragmentos de las historias de Gabriel García Márquez y de Dolores Reyes. Sin embargo, no son solo una invención de los escritores. Para Morelos la tierra es parte de la vida cotidiana de su infancia, de su abuela, de Colombia.

La asociación de la tierra con lo doméstico y lo comestible avanza un poco más en *Enie* (2018), pero ya desprendida de las composiciones tradicionales del género. En la instalación, galletas de tierra amasadas por mujeres y endulzadas con panela, manteca de cacao y miel de abeja se extendían por el suelo de la sala formando surcos, como los de la tierra arada para el cultivo.³⁴



Figura 28. Delcy Morelos, *La sombra terrestre* (2014-2015). Tierra aglomerada de la región de Usme, tela de algodón y mesa

Por el contrario, en las obras de Bernardo Salcedo y Mariano Vilela se recurre expresamente a la naturaleza muerta como un medio para cuestionar las normas de la representación. Para Salcedo, el humor y la ironía aparecen detrás de la palabra y de la frase breve. En su tríptico vertical, la visualidad migra a la escritura. Con una tipografía negra similar a la del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y sobre un fondo blanco, se lee: «Un repollo (no hay más) / En una mesa hay una piña, dos cebollas. Y se ven dos vasijas / Dos naranjas (solas)».

³⁴ Para un análisis detallado de *Enie*, véase: «Enie» (2018), de Claudia Segura.

A modo de indicación de lo que debería estar allí y no está, la *imagen* interpela la participación del público, de manera similar a la propuesta que, un año antes, Edgardo Antonio Vigo imprimía en *Concrete su poema* (1969). En la última página del número 28 de la revista *Diagonal Cero*, una hoja suelta, con un círculo calado en el centro, reproducía unas instrucciones de uso:

Concrete su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y todo otro tipo y género de arte. Colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee.

A través de ese orificio, Vigo invitaba al lector a realizar su propio poema visual a partir de la consigna de enmarcar lo circundante y de pasar la mirada por el agujero. A diferencia de ésta, el *Bodegón* de Salcedo no entrega una herramienta mediante la cual uno puede definir libremente el género, sino que el artista, como un dramaturgo, ya nos da las precisiones de los objetos: la cantidad, la disposición y la secuencia. Lo que resta, para el lector, es imaginar y decidir cuáles serán sus formas [Figura 29]. La práctica de Salcedo compartía muchos de los tópicos que expresaban otros artistas de su generación que perseguían la destrucción del objeto tradicional del arte. Entre 1969 y 1975, hizo uso de estos recursos del lenguaje para desafiar con inventiva y con irreverencia las convenciones del sistema artístico.³⁵



Figura 29. Bernardo Salcedo, *Bodegones* (1970). Serigrafía sobre tela

³⁵ Un notable análisis sobre la producción de Salcedo, que incluye a esta obra, es «Salcedo, no es frase de cajón» (2010), de Katia González Martínez.

En sus ejercicios de reescritura, Mariano Vilela³⁶ vuelve sobre la operación de Salcedo de reemplazar la figura por el vocablo, pero en su caso toma como base originales de impresionistas y de cubistas a los que les sustrae casi toda referencia [Figura 30]. Solo quedan palabras en francés que, en diferentes tamaños y con una elegante tipografía, se distribuyen en el papel blanco. El marco negro y el idioma traen las obras a la memoria y estimulan a reconstruirlas mentalmente.

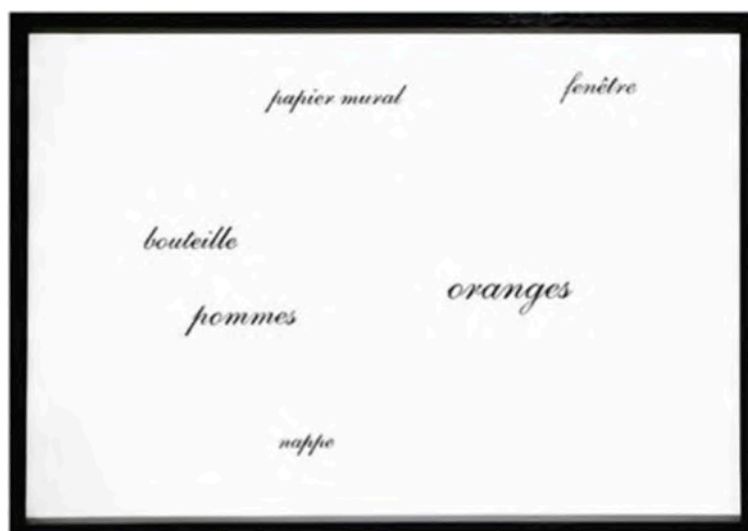


Figura 30. Mariano Vilela, *Naturaleza muerta* (2004). Grafito sobre papel

Rasgos contemporáneos en la producción tradicional

Los desplazamientos y las rupturas respecto de las convenciones del género no son propiedad exclusiva del arte contemporáneo, sino que pueden reconocerse en distintos momentos de la historia del arte. En especial, se destacan aquellos que tuvieron lugar en el período en el que la categoría se construía y se establecía formal y temáticamente, incluso un siglo antes de que existiera como tal.

Si bien el conjunto de las producciones tratadas en esta sección podrían no ser calificadas como tradicionales —pues se escapan sutilmente de algunas de las pautas del género y es, justamente, en ese deslizamiento donde se observan ciertos rasgos que solamente desde el presente pueden clasificarse como contemporáneos— se decidió dejar esa nominación.³⁷ El motivo se basa en que la mayoría de ellas, a pesar de presentar estos corrimientos, no dejaron de formar parte de la tradición de la naturaleza muerta, ya que respetan en gran

³⁶ Esta obra, y otras de la misma serie, formaron parte de la exposición *Pintura Subyacente* (2006), curada por Viviana Usubiaga (2012). También la autora la incluye en su análisis sobre las prácticas de apropiación de imágenes por parte de artistas contemporáneos argentinos.

³⁷ También podrían haber sido presentadas como producciones o como obras del pasado, pero ¿a qué tiempo pertenecen?, ¿al tiempo histórico lineal? ¿Están en el pasado, son del pasado? —esto fue parte de un extenso diálogo con la directora de la tesis y con colegas—. Tal vez, esta haya sido una elección más específica y menos problemática, pues el

medida las normas de la época. Solo ciertas obras de Pieter Aertsen llamaron la atención de los críticos por sus rupturas, las demás no fueron objeto de discusión o de controversia ni tampoco fueron rechazadas de los circuitos oficiales.³⁸ Una de las razones bien podría ser que el escaso prestigio de la naturaleza muerta no convocaba una examinación rigurosa, pues, como se mencionó, los objetos representados integraban el ámbito doméstico, el mundo de las cosas triviales. En consecuencia esto fue, quizás, lo que proporcionó un amplio campo de experimentación que emerge apenas uno bucea en las primeras imágenes de este género y que lo distingue de otros como el paisaje y el retrato. Por todo ello, este apartado es una excepción que se aleja de la estructura planteada para los siguientes capítulos.

Stoichita (2000) señala que la teoría del arte, entre mediados del siglo XVI y principios del XVII, desatiende el problema de la naturaleza muerta invertida³⁹ o de la imagen desdoblada. Según el autor, este descuido es el que provocó que los lienzos de Pieter Aertsen fueran considerados «auténticas herejías pictóricas» (Stoichita, 2000, p. 13). En *Cristo con María y Marta* [Figura 31] un pernil, de ternera o de cordero, con una llamativa luminosidad en su parte grasa, ocupa el centro de la imagen. Con una escala aparentemente exagerada, el pedazo de carne parece estar fuera de lugar, tambaleando sobre la alacena de madera. El desconcierto se profundiza en la representación de la puerta del armario que con el efecto de *trompe l'oeil* habilita la mirada al fuera de cuadro. Sin embargo, el encuadre interrumpe el ilusionismo, exactamente en esa zona, una de las más verosímiles. Esta ruptura de las reglas de la ilusión sugiere que lo que se ve no es más que pintura, puro artificio.



Figura 31. Pieter Aertsen, *Cristo con María y Marta* (1552). Óleo sobre tela

término *tradicional* es amplio y ambiguo. Sin embargo, en el contexto de esta sección, si bien la idea de tradicional o canónico también se pone en juego, es la noción del tiempo la que entra en crisis o, por lo menos, la que despierta las polémicas y los interrogantes más enriquecedores y a los que se pretenden otorgarle preferencia.

³⁸ Es en la crítica de arte de fines del siglo XX y de principios del XXI donde se recuperan y se rescata de un profundo *olvido* historiográfico: Ingvar Bergström (1983); Stefano Zuffi (1999); Víctor Stoichita (2000), Carolyn Korsmeyer (2002), Norman Bryson (2005), Norbert Schneider (2009), Rozsika Parker y Griselda Pollock (2013).

³⁹ Es la denominación que le asigna Ingvar Bergström (1983) al procedimiento de Aertsen.

No obstante, lo que Stoichita destaca de las obras de Aertsen es su estructura antitética, producto de la convivencia de dos niveles en la imagen: el de la naturaleza muerta y el de la escena religiosa,⁴⁰ ubicada en el último término. En otras palabras, esta operación es como un «“travelling hacia atrás”, [el artista] consigue englobar en su campo visual lo que normalmente quedaba “fuera de encuadre” (lo “pro-fano”, lo “fuera de texto”, la “no-imagen”))» (Stoichita, 2000, p. 17). Mediante el procedimiento empleado, la naturaleza muerta se constituye como antiimagen, como *parergon* (Stoichita, 2000).⁴¹ El resultado de la inversión, o de la ampliación del campo, es todavía más sorprendente si se piensa que precede a la conformación de la naturaleza muerta como género.⁴²

Para los historiadores del arte cuyo epicentro sigue siendo Italia, aún por fuera de las *luces* del Renacimiento, la naturaleza muerta quedó inaugurada cuando Caravaggio dijo, según cuenta Vincenzo Giustiniani,⁴³ que le llevaba el mismo tiempo y la misma dificultad pintar un cuadro de frutas que uno de figuras humanas (Zuffi, 1999; Schneider, 2009). Dejando a un costado las exageradas declaraciones de los teóricos, *Cesto con frutas* [Figura 32] es un embate a la profundidad ilusoria de la pintura. La anulación del contexto, principalmente, a través del fondo plano combinado con unas frutas realizadas con un gran naturalismo es, en gran parte, lo que le otorga a la imagen ese efecto de extrañamiento. Las hojas de parra y las uvas que cuelgan de sus tallos se aplastan y se recortan tanto como el fondo. Incluso, la mesa se convierte en una cinta de color castaño. Bryson (2005) lleva más a fondo el análisis al plantear que la obra apuesta al predominio de la representación pictórica en detrimento del natural:⁴⁴

[...] la realidad de la naturaleza muerta como parte del mundo real es sacrificada, y de hecho ese sacrificio es necesario para que la pintura vaya [...] de una etapa de transcripción de la realidad a una etapa en la que la imagen parece más radiante, más atractiva, y en todos los sentidos superior al original, del que la pintura puede prescindir (p. 83).

⁴⁰ Para Stoichita (2000) se producen dos antítesis: entre lo sacro y lo profano, y entre la manera pictórica nórdica (flamenca) y la italiana.

⁴¹ El autor toma la noción de *parergon* de la retórica antigua que denominaba así a los aditamentos añadidos al discurso.

⁴² Las repercusiones del trabajo de Aertsen pueden observarse en los sobreencuadres de dos obras de Diego Velázquez: *Cristo en casa de Marta y María* (1618) y *La mulata* o *La cena de Emaús* (1618).

⁴³ Fue un coleccionista e intelectual italiano, mecenas de Caravaggio.

⁴⁴ Una superación a esta primacía de la pintura puede observarse, según Bryson (2013), en Willem Kalf, en especial *Naturaleza muerta con copa de Nautilo* (1660). El virtuosismo en la representación de objetos que ya tienen una elaboración compleja, le otorga a su pintura un valor adicional: la copia es mejor que el original. Aunque esto encierre una paradoja, pues «se pierde el punto del original, pero si eso se pierde, la copia también pierde su base» (Bryson, 2013, pp. 127-128). La traducción es nuestra.



Figura 32. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cesto con frutas* (c. 1597-1600). Óleo sobre tela

El encandilamiento de los especialistas con la *manera* italiana y la escisión entre las denominadas artes mayores —pintura, escultura y arquitectura— y artes menores —grabado, cerámica y cualquier otra producción múltiple— tal vez expliquen la falta de consideración que tuvieron las cerámicas renacentistas de Bernard Palissy [Figura 33]. Sus curiosos platos y bandejas están repletos de animales rastreros —serpientes, lagartos, ranas y caracoles— realizados a partir de moldes de yeso tomados de originales. Concebidos como artesanías y destinados al uso, estaban preparados para contener comida. Esto implicaba que cada vez que los platos se colmaban, las figuras, pegadas a la base, desaparecían. Pero mientras se comía comenzaban a emerger entre los alimentos. Waldemar Januszczak (2016) los interpreta como una especie de arte de acción renacentista. Adelantados a su tiempo, dejan ver que la advertencia sobre los placeres mundanos no tiene solo forma de *vanitas*.



Figura 33. Bernard Palissy, Sin título (1510-1589). Cerámica

En este contexto, la producción de Rachel Ruysch se articula con las cerámicas de Palissy, pues en ambas se reúnen los conocimientos sobre botánica y zoología con las alusiones religiosas de la naturaleza muerta.⁴⁵ A partir del estudio de *Naturaleza muerta con serpiente* [Figura 34], Rozsika Parker y Griselda Pollock (2013) sitúan la pintura de Ruysch en un desplazamiento respecto a la tradición del género:

Naturaleza muerta realmente parece un nombre inapropiado para estas pinturas en las que se proyectan un inmensa sensación de energía, abundancia y movimiento tanto por la composición como por la masa de insectos (vivos) que pintó (p. 56).⁴⁶



Figura 34. Rachel Ruysch, *Naturaleza muerta con serpiente* (1665-1708). Óleo sobre tela

Un corrimiento más sutil, pero no por ello menos interesante, es la obra de Giovanna Garzoni [Figura 35]. En ella, se evita el ilusionismo, característica frecuente en la naturaleza muerta, al abandonar la tradición de la pintura al óleo para pintar con acuarela y témpera sobre vitela. El preciosismo de sus dibujos y las transparencias de los colores le otorga a sus bodegones una atmósfera de ensoñación que trae a la memoria la producción de Mildred Burton (1942-2008).

⁴⁵ De manera semejante a lo que sucedió con la valoración de las obras de Otto Marseus van Schrieck — artista especializado en escenas de bosque—, pero con el agravante de la invisibilidad de las artistas mujeres, la producción de Ruysch ha sido rescatada recién en las últimas décadas.

⁴⁶ El original está en inglés. La traducción es nuestra.

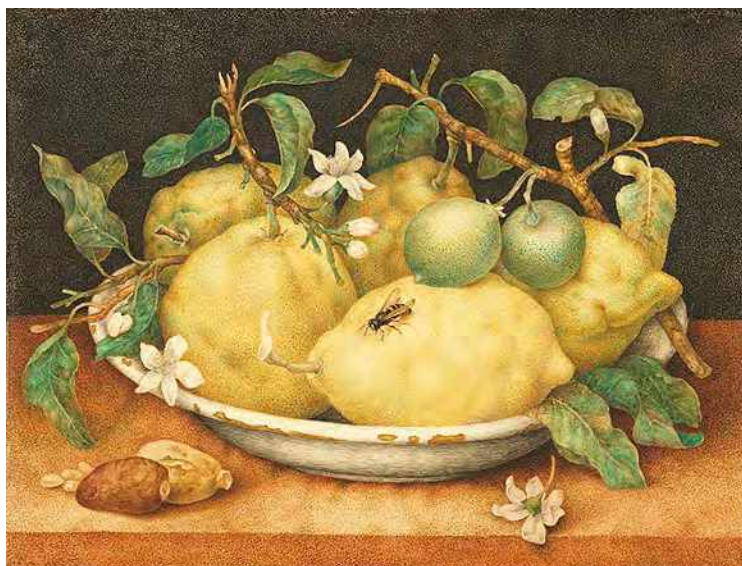


Figura 35. Giovanna Garzoni, *Naturaleza muerta con bol de cítricos* (c. 1640). Témpera sobre vitela

Lo insólito irrumpe también en los trabajos de Juan Sánchez Cotán [Figura 36]. Sin embargo, la mayoría de las interpretaciones sobre su obra se orientaron a vincularla directamente con su biografía y con ideas neoplatónicas o con principios matemáticos.⁴⁷ En sus bodegones una cantidad reducida de frutas, verduras y hasta de aves cuelgan de unos finísimos hilos. Los laterales y la base de un recoveco o de un nicho les sirven de marco, pero por detrás un negro espeso encierra a los objetos. Reina en esa oscuridad una serenidad inalterable que colabora en quitarle a éstos su aparente aspecto doméstico.

⁴⁷ Estos análisis recaen en asociar los bodegones con la vida que tuvo el artista en el monasterio, pues a partir de 1613 fue monje cartujo. De ahí se desprenden conceptos que caracterizan su pintura como una propuesta de visión de monasterio y de autodomínio, humilde, ascética, con alimentos *anoréxicos* y sin deseo. Por su parte, a la composición de las frutas colgando de hilos se la comprende de acuerdo a la parábola y a la doctrina neoplatónica renacentista de las proporciones y la armonía (Zuffi, 1999; Schneider, 2009; Bryson, 2005).



Figura 36. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (1602). Óleo sobre tela

Esta alteración de lo habitual se presenta también en *Naturaleza muerta con cortina*, de Adriaen van der Spelt [Figura 37]. El impacto proviene del ilusionismo extremo de la cortina que tapa parcialmente a las flores así como del contraste lumínico entre las figuras y el fondo. La destacada presencia de la cortina, en primer término, insiste en señalar una distancia respecto a lo cotidiano que parece emerger en ambos artistas.



Figura 37. Adriaen van der Spelt, *Naturaleza muerta con cortina* (1658). Óleo sobre panel

Reverso de un cuadro, de Cornelis Norbertus Gijsbrecht [Figura 38], retoma y amplifica el efecto de *trompe l'oeil*. Es una obra que debe comprenderse en el marco de la producción de un artista que solo realizó bodegones y, en especial, con relación a las tres *vanitas* que preceden a este trabajo.⁴⁸

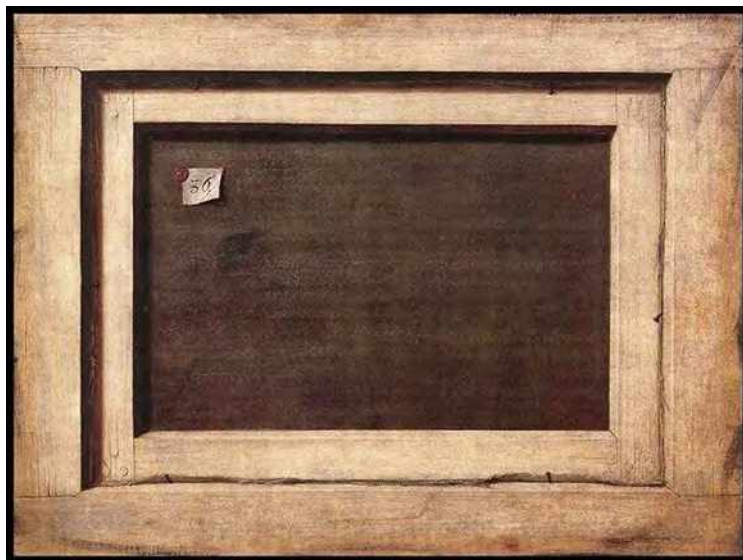


Figura 38. Cornelis Norbertus Gijsbrecht, *Reverso de un cuadro* (1670). Óleo sobre tela

Redescubierto hace unas décadas, se trata de la pintura de un cuadro al revés. Esto es, precisamente, lo ingenioso. El artista pretende engañar al espectador induciéndolo a dar vuelta la obra para hallar la figuración, pero esa es la obra. El reverso se vuelve anverso —recorriendo un camino similar al de las *vanitas*— y la imagen reflexiona sobre la propia imagen. Stoichita (2000) identifica la obra con una paradoja cuyo tema es su propia técnica:

Difícilmente se podría imaginar una meditación más radical sobre el cuadro como objeto y como imagen [...]. Nos encontramos con cuadros en trampantojo, es decir, que se presentan como realidades ficticias. Estos cuadros se revelan como simple materia (lienzo, bastidor, colores, etc.), pero en realidad su revelación es una mentira y esta mentira es (está representada) el cuadro (pp. 260-261).

Un eco de este carácter engañoso debieron tener las *xenia* y los mosaicos del *asàrotos oikos* [Figura 39a]. De hecho, en reiteradas oportunidades han sido definidos como el origen de la ilusión óptica y como antecedentes directos de las naturalezas muertas. La vinculación se debe, en gran medida, al famoso comentario de Plinio sobre la disputa entre Zeuxis

⁴⁸ Stoichita (2000) toma *Reverso de un cuadro* como el epílogo de un recorrido por la producción de Gijsbrecht que comienza con *Vanitas* (1669), *Vanitas* (s. f.) y con *Rincón de taller con Vanitas* (1668). Además, sostiene que *Reverso...* se entiende en el contexto del pensamiento metaartístico del pintor y que conlleva «la herencia de la reflexión sobre la vanidad de las cosas» (Stoichita, 2000, p. 266).

y Parrasio.⁴⁹ Bryson (2005) advierte que esta tendencia historiográfica ha desestimado el emplazamiento en el que las obras tuvieron lugar. Y también, el sistema de representación en el que se integraron como un elemento más. Las pinturas como los mosaicos de las villas romanas formaban parte de un conjunto que incluía la decoración de suelos, techos y paredes: una verdadera pintura expandida o una instalación contemporánea diría Januszczak.

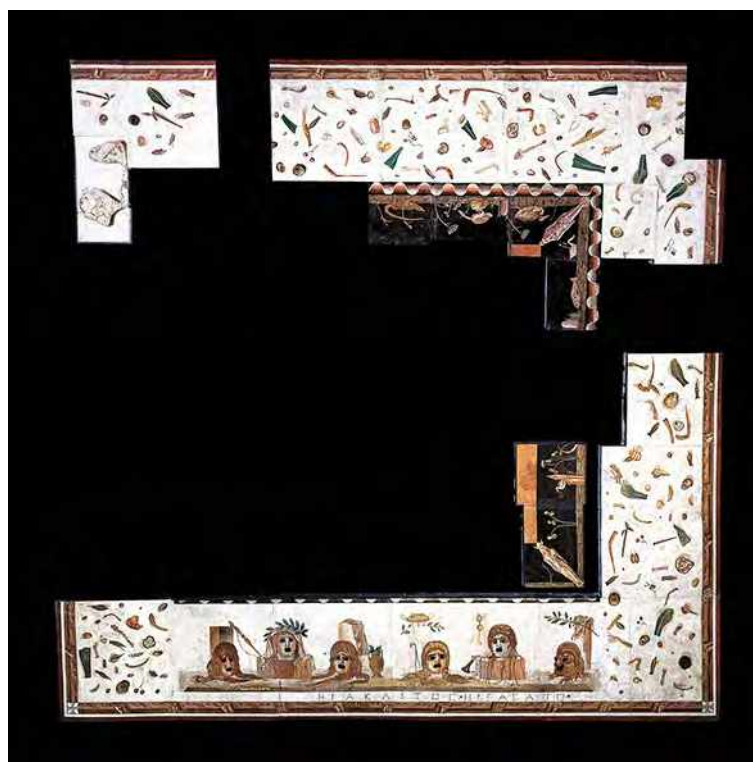


Figura 39a. Heráclito, Mosaico del *asàrotos òikos* (siglo II a. C.)

Sin embargo, es muy frecuente observar los desmembramientos que han sufrido. Como si fueran piezas autónomas o de caballete, en ocasiones, se han desprendido de las paredes para trasladarlas a un museo. Lo mismo ocurre con las fotografías que circulan por Internet: el recorte es tal que en muchos casos es inaccesible conocer su ubicación original [Figura 39b]. Es fácil tropezarse con este asunto en la búsqueda de las imágenes. Lo que no es sencillo es intentar explicar, en especial cuando no se trata de una cita ni de una práctica de apropiación, qué es lo que provoca que ciertas imágenes muy distantes en el tiempo tengan aires tan familiares.

⁴⁹ Relatado por Plinio el Viejo, en su *Historia Natural* (74 a. C.), la historia cuenta que el artista griego Zeuxis pintó cierta vez unas uvas de un modo tan apegado a la realidad que los pájaros, confundidos, volaron hacia ellas para picotearlas. El propio Zeuxis se dejó engañar por la misma trampa al tratar de correr a un lado una cortina que había pintado su rival Parrasio. Esta referencia puede relacionarse con la obra de van der Spelt: la reunión de la cortina, bajo el efecto del *trompe l'oeil*, en relación con las flores parece jugar con esa dualidad entre lo real y lo pintado.



Figura 39b. Heráclito, Mosaico del *asàrotos òikos* (siglo II a. C.). Detalle

Entre las, más o menos, quince ventanas abiertas de *Google*, el mosaico, también llamado *suelo sin barrer*, sobresalía. Capturaba la atención. Sorprendía su actualidad. Asombrarse es, en definitiva, la experiencia de ver con otros ojos; no ver lo que se está viendo, sino ver otra *cosa*. Más que una cuestión de ver, es una cuestión de mirar. Y en esa mirada, no estaban los restos de un suelo de la antigüedad romana, sino las pinturas de Agustín Sirai que, demás está decirlo, es un colega de la Facultad.

Entre 2011 y 2015 Sirai estuvo dedicado a pintar su serie *Inventarios* [Figura 40]. En ella, flores, pájaros, hasta cualquier objeto con el que chocaba en su taller, son plasmados sobre sus típicos blancos álgidos. De unos tamaños reducidos, algunos cerca de la miniatura, están realizados con una precisión que empuja a husmear cada ínfimo detalle, cada vivo de color. Distribuidos en diferentes direcciones, tienen el aspecto de haber sido tirados con desdén a esos espacios ciegos.

Jugando con las similitudes, bien podrían haberse colocado en el suelo como los mosaicos que solían decorar los pisos de los triclinios.

En palabras de Georges Didi-Huberman (2006), aquello que irrumpió mientras se buscaban las imágenes de los *asàrotos òikos* fue una especie de *semejanza desplazada*, entre los mosaicos de la antigüedad romana y las pinturas de Agustín Sirai. Es cierto que las pinturas contemporáneas no sirven para interpretar adecuadamente a los mosaicos, sin embargo:

[...] El historiador no escapa gratuitamente a esta cuestión, pues subiste la paradoja, *el malestar en el método*: la emergencia del *objeto histórico* como tal no habría sido el fruto de un *recorrido histórico* standard —factual, contextual, eucrónico—, sino de un momento anacrónico casi aberrante, algo como un síntoma en el saber histórico (Didi-Huberman, 2006, p. 44).

Es la discontinuidad, pero también la repetición y la diferencia, las que provocaron el surgimiento de un nuevo objeto para ver. Y fueron el motivo principal por el que se decidió incluir los mosaicos en este apartado.

Capítulo 2. Paisaje

En el largo transcurso de conformación del paisaje como género autónomo, desde el siglo XV al XVII hasta su apogeo en el siglo XIX, se cruzan, al menos, dos tradiciones: la italiana y la holandesa. Durante el proceso de recortarse como fondo a convertirse en protagonista de la escena, el paisaje en la versión del sur de Europa se configuró alrededor de las ideas de bondad y de belleza que se elaboraban con versiones libres de las palabras y de las imágenes literarias, que describían los autores clásicos, como Plinio, Vitruvio o Cicerón; mientras que la del norte lo articuló bajo unos límites porosos, aliado con la cartografía, la óptica y la astronomía, y en una relación más descriptiva y no tan narrativa. Sin dejarse conducir por un esquema demasiado reducido, y marcando sus articulaciones, estos dos modos de ver son los que fundan el paisaje moderno y los que complejizan su noción que, como bien argumenta Svetlana Alpers (2016), en general, ha sido condicionada por la pintura italiana, con un fuerte impulso retórico, narrativo y jerarquizado.

A diferencia de la naturaleza muerta, la historia del paisaje en Occidente implica varios orígenes y una polisemia de conceptos y de disciplinas que desdibujan su delimitación. El término, profundamente moderno, derivó en las lenguas latinas de una gran familia de palabras, entre la que se encontraba el vocablo *paises*. La expresión «bellos pedazos de países», utilizada por Vicente Carducho, en 1633, para referirse a un paisaje concreto situado a orillas del río Manzanares, resume ingeniosamente la génesis del paisaje en español. Como señala Javier Maderuelo (2005), la composición de la frase del pintor y tratadista de arte remite tanto a la selección concreta de un lugar como a su valoración estética, lo que conduce a formular muy tempranamente la idea de paisaje que luego se incorporará en el léxico corriente. Sin embargo, la ambigüedad del concepto permanece, pues sirve tanto para designar un ambiente natural como su representación.

Esta problemática ampliamente debatida no puede emanciparse de la constitución del género, vinculado a una nueva cosmovisión. La conocida explicación sobre la institucionalización del paisaje que formula Ernst Gombrich (1999), da cuenta de este proceso simultáneo entre el predominio de una normativa teórica, un conjunto de convenciones compositivas y una nueva actitud hacia lo natural. En otras palabras, fue el surgimiento del género lo que permitió percibir a la naturaleza como paisaje y, a su vez, lo que hizo posible la emergencia del género de manera autónoma. Es decir, para que deje de ser pensado como fondo o como ornamento de la pintura histórica, fue necesaria la transformación en el modo en el que se percibía.

Como apunta William John Thomas Mitchell (2002), la escasa distinción entre la percepción y la representación del paisaje radica en la tendencia a olvidar que el asunto, los objetos naturales, no son simplemente la *materia prima* o el motivo de la pintura, sino que son previamente una forma simbólica. De manera que el paisaje, tomado por medio de la pintura, el grabado, la fotografía, es una segunda representación en tanto que como objeto es percibido de antemano como un espacio cruzado por las reglas otorgadas por el género y en el que están codificados significados y valores culturales.

Hablar de paisaje, entonces, no solo requiere de una descripción de los cambios por los que ha pasado el concepto de naturaleza, sino del enfoque a partir del cual una imagen se constituye como tal. Raymond Williams (2011) sostiene que el paisaje, en su doble acepción, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo. «Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación» (Williams, 2011, p. 163). En esta relación que propone el autor entre los modos de representar el espacio y la historia común de una tierra y de una sociedad, no puede dejar de mencionarse la problemática del paisaje en la Argentina ligada, a fines del siglo XIX, a los debates sobre la construcción de una identidad nacional. La pampa, nuestra área rural por excelencia, fue el foco de atención de la generación del ochenta que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente *desierto* que ofrecía el país. Estigmatizada o valorizada, salvaje o civilizada, fue considerada como escenario de problemas y como el espacio del otro. El triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la demarcación de los límites de la nación provocaron que este conflictivo pedazo de tierra adquiriera una connotación bucólica y una autonomía, en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazaban a la ciudad (Malosetti & Pehnos, 1991).

La codificación de un formato —de hecho, el vocablo *apaisado* se encuentra en el mismo grupo de palabras que *países* y *paisaje*— con determinados tamaños del plano y de indicadores —frecuentes como la perspectiva, la línea de horizonte, los gradientes de textura y tamaño— «implican, al mismo tiempo, a la percepción, el conocimiento y a la interpretación» (Schnaith, 1987, p. 4). De manera que el paisaje condensa tres planos que están íntimamente relacionados: el perceptivo, el representativo y el cognitivo. En palabras de Nelly Schnaith (1987), «el espacio metafórico de la representación debe considerarse como una transacción entre espacio vivido, espacio concebido y espacio representado» (p. 4).

El propósito de este capítulo es evidenciar la amplitud de un género que no se reduce a la imagen de un lugar concreto ni a una determinada estructura, orden y recorte, sino que se

extiende en función de los modos de percibir y de concebir el propio lugar y el mundo. Es, quizás, por esta vastedad de espacios, tiempos, ideas, sensibilidades y conflictos que lo prefiguran y lo configuran, que no se ha debilitado, sino que se actualiza constantemente en la producción contemporánea con otras estrategias visuales que, consecuentemente con su carácter, expanden las formas de imaginarlo.

Rasgos tradicionales en la producción contemporánea

Como un homenaje al género, las obras aquí reunidas combinan varios de sus elementos distintivos. El paisaje estuvo asociado por siglos casi exclusivamente al dibujo y a la pintura, en este sentido, las producciones contemporáneas insisten en preservar esa práctica al mismo tiempo que amplían sus técnicas y sus modos de aplicación. El paisaje es revisado a través de la contaminación de citas, influencias y filiaciones; la devaluación de soportes y de materialidades; el uso de marcos recortados, de formatos inusuales y de incrustaciones en el plano que exceden, en algunos casos, los límites de la bidimensión. Sin embargo, permanece vital.

Ineludibles en cualquier referencia al género, las pinturas de Max Gómez Canle son una exquisita reunión de apropiaciones de la historia del arte. Su acercamiento al paisaje —con alusiones que van desde Caspar David Friedrich hasta Roberto Aizenberg, de Raúl Lozza a los flamencos del siglo XV— ocurre, generalmente, mediante fascículos, revistas, láminas o reproducciones encontradas en Internet. *Invasiones mutuas*¹ se inscribe en esta pinacoteca comprimida, fijando la atención en el marco de encierro. Este límite que ha permitido señalar y atrapar el espacio de la ilusión, como una suerte de *ventana* abierta al mundo, y que también ha sido objeto de reflexión del arte concreto rioplatense, se presenta esquivo y caprichoso.

Inquietos, desencajados y escindidos de la pintura, los marcos, o más bien las molduras, se vinculan directamente con la pared a lo Rod Rothfuss. No por nada fue él quien propuso trabajar y jugar con el borde de la tela, otorgándole «[...] un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre» (Rothfuss, 1944, s. p.). La extrañeza, en estas obras de Max Gómez Canle, surge de la conspiración entre estos principios y el virtuosismo de una representación naturalista y mimética [Figuras 1a y 1b].

¹ Fue el nombre de la exposición que realizó en 2014 en la galería Ruth Benzacar. La mayoría de las obras siguen esta nominación. Aunque algunas no la tienen, aquí se las comprende como una serie que respeta los mismos nombres y el mismo origen.



Figuras 1a y 1b. Max Gómez Canle, *Cielo inanimado azul (desplazamiento lateral)* (2014). *Cielo inanimado azul (marco triangular)* (2014). Óleo sobre tela y moldura

La imitación de los estilos de los artistas europeos parece no alcanzarle. Insatisfecho con haber logrado una copia con calidad de original, el artista la desarma invirtiendo los órdenes que la tradición consagró. Así, en otro grupo de imágenes, el paisaje queda relegado a los márgenes, a las fronteras materiales del cuadro, mientras el centro se suprime. Dentro de esta omisión, se incorpora un sobreencuadre similar, pero más pequeño, que duplica el procedimiento y le concede al paisaje la continuidad interrumpida de una caja china [Figura 1c].



Figura 1c. Max Gómez Canle, *Invasiones mutuas I* (2014). Óleo sobre tela y moldura

«El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única» (Quiroga, 2017, p. 95). Es una

descripción de la selva misionera la que apasionó a Horacio Quiroga, también a Carlos Giambiagi, dos contemporáneos que escribieron y pintaron lo que veían. Décadas después, una mujer, una pintora, se detuvo en esos pasos [Figura 2].



Figura 2. Florencia Böhrling, *La vida en la selva* (2004). Acrílico sobre tela

En 1993 Florencia Böhrling comienza a viajar a Misiones para luego mudarse al Paraje La Bonita de la ciudad de El soberbio, en la costa del río Uruguay, frente a Brasil. Hoy vive y trabaja entre Buenos Aires y esa localidad que nunca abandonó.

El caudal de pinturas, acuarelas y dibujos que produjo sobre este territorio de *límites* es excesivo, como su naturaleza.² Colores fríos que se vuelven cálidos, densidades y climas operan sobre el cuerpo de una manera única hasta rozar la frontera con lo alucinógeno. Aunque se la intente domesticar en la mirada organizadora y en la estructura rectangular de la tela, *La vida en la selva* porta la temperatura, la humedad y esos sonidos dispersos de monos, loros y saltos, mientras diminutos personajes se camuflan en la espesura de una trama plagada de detalles y de pinceladas sinuosas. Es una visión que discute lo que alguna vez fue ese lugar contado por hombres de una forma plena y diferente.

Existen paisajes duales. «Modos antagónicos de pintar», dice Fabián Lebenglik (1991, p. 21) al destacar la obra de Alfredo Londaibere. Se refiere a oriente y al pop, a la reunión de frugalidad y de síntesis con el uso de la cultura popular. Podría decirse que ambos es-

² Para un acercamiento a su producción puede verse: *Florencia Böhrling. Obras 1992-2012* (2012), de Florencia Böhrling, y *Florencia Böhrling. Misiones* (2015), de Santiago Villanueva.

tán presentes en series cuyo motivo recurrente son árboles solitarios, despojados, secos, pero también, en una pintura compuesta por cinco partes que recientemente se expuso en su primera retrospectiva en el Museo de Arte Moderno [Figura 3a].³



Figura 3a. Alfredo Londaibere, Sin título (1993). Acrílico y esmalte sobre madera, y borde de alpaca

Un panorámico grupo de montañas, un poco indefinido y brumoso, recuerda a la pintura de paisaje oriental. El desarrollo horizontal de la escena y su continuidad a través de los distintos cuadros colaboran en esta vinculación. Mucho más si se trae a la memoria la aparición de notas, de comentarios y de poemas que conviven dentro del espacio representado. Londaibere los introduce mediante aplicaciones en láminas de hojalata, un recurso que utilizó frecuentemente hasta alcanzar una singularidad propia en la aparición de latas de bebidas aplastadas que dieron forma a frutas y flores. La imagen de oriente se ve también en la ausencia de un límite explícito y en una perspectiva aérea que otorga liviandad a la atmósfera. Sin embargo, cierta impureza avanza y a la vez se compensa con la pretendida minuciosidad oriental. Es la entrada de un pop degradado.

Pinceladas sucias, latas clavadas grotescamente, bandas de alpaca que bordean los laterales y un soporte hecho de tablas de maderas desechadas ponen en evidencia la fragilidad y la precariedad de la imagen. También, la asocian con otros universos de referencias más cercanos: «Siento la madera reciclada, la alpaca y el objeto pesado como una forma de vincularme con el barroco criollo» (Bola de Nieve, s. f.), contaba Londaibere en una entrevista. Y resulta que el brillo opaco y deforme de su obra es, tal como lo describe Jimena Ferreiro (2019), de una belleza fuera del orden de la convención, como esas franjas presentes en esta pintura. Una característica compartida entre los artistas ligados al Centro Cultural Ricardo Rojas.

³ *Alfredo Londaibere: yo soy santo* tuvo lugar entre el 26 de septiembre de 2019 y el 1° de marzo de 2020, con la curaduría de Jimena Ferreiro.

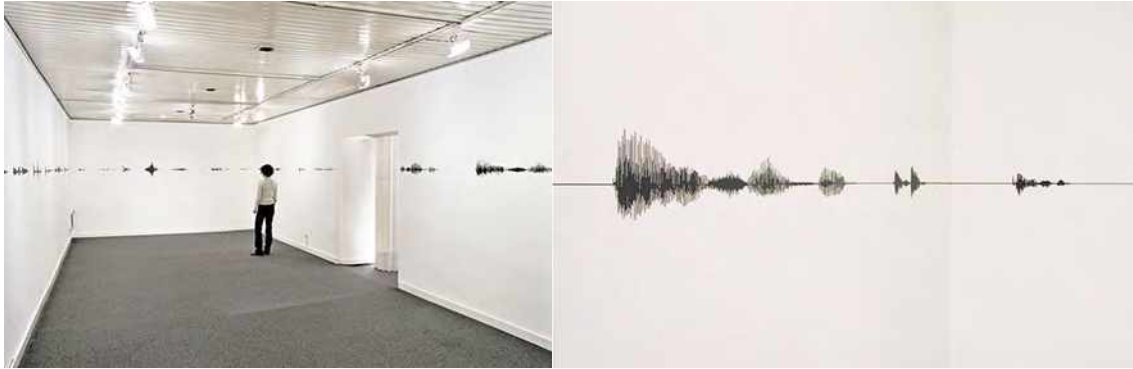
Marcelo Pombo, como Londaibere, detecta y emplea materiales y procedimientos ajenos al canon, provenientes del mundo de las artesanías y de las manualidades. El paisaje toma una nueva significación, embebido de un misterioso clima de puntitos de esmalte, algodón, *stickers*, billeteras y monederos sobre un panel [Figura 3b].



Figura 3b. Marcelo Pombo, *Noche estrellada con casas en las montañas* (2012). Técnica mixta

La línea

Una línea modulada recorre el perímetro de una sala completamente vacía. Se ubica a la altura de los ojos y divide la pared en dos. Se dilata y se comprime sobre la misma recta. Es el elemento central de la instalación de Paula Senderowicz [Figuras 4a y 4b] y es el oscilograma que suplanta el sonido de la palabra *paisaje*. Pronunciada por cuatro personas, la vibración y las ondas acústicas del vocablo varían —a modo de un sismógrafo— en los picos afilados de cada entonación; son el tiempo representado de una misma reproducción en la que los intervalos de silencio ligan, bajo un trazo continuo, los diferentes pasajes sonoros. Pero no se escuchan. Solo queda el registro visual que, como una partitura, se imprime, señalando una interpretación, un acceso a cómo debe descifrarse la obra. *Sintonía del horizonte* indica, entonces, un acuerdo entre el sonido y su grafismo, entre la palabra y su imagen o, como su título lo sugiere, una línea sobre la que descansan distintos puntos de vista. También marca un quiebre, una falla a la convención que tantas veces ha llevado a equiparar paisaje y sistema de construcción.



Figuras 4a y 4b. Paula Senderowicz, *Sintonía del horizonte* (2002). Registros gráficos de la palabra paisaje, pronunciada por diferentes voces

La búsqueda de otras referencias o experiencias sensoriales para deshabituarse la visualidad del paisaje es una práctica habitual en la obra de Senderowicz. Con este objetivo, aunque desde el interior de la fotografía, trabaja José Luis Falconi.

Como la pampa, el desierto se expresa en su soledad y en su aparente quietud. Desde la playa y a lo lejos, el mar a la madrugada tiene ese mismo sabor de aislamiento y detención. En *Aproximaciones sobre una misma línea* ambos, mar y desierto, se reúnen en el espacio de exposición. En un lateral, un grupo de fotografías acromáticas, con variadas escalas y montadas en bastidores, se apilan como libros en el piso [Figura 5a]. Los lomos dibujan distintas líneas y bandas: más gruesas, más finas, más negras y grises. El blanco y el negro se intercalan, a veces uno está arriba; a veces otro abajo.

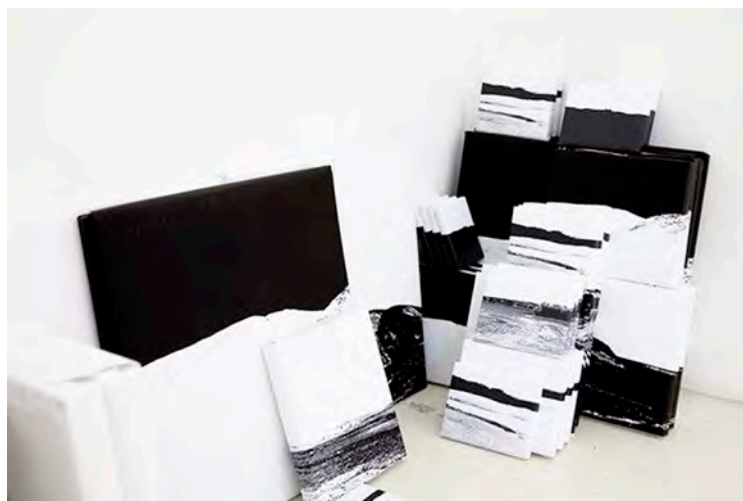


Figura 5a. José Luis Falconi, *Aproximaciones a una misma línea* (2014). Instalación

De derecha a izquierda, las hileras de obras avanzan y retroceden de acuerdo a sus dimensiones y direcciones [Figura 5b]. Sobre una mesita, colocada en el medio de los volúmenes, se reproduce la cuidada organización. Ésta solo se interrumpe con algunas fotografías que se disponen frontalmente, en el suelo y sobre las filas. De cerca y de costado, pueden apreciarse las coincidencias y las discontinuidades entre las líneas de horizonte de cada toma del desierto de Atacama, que si no fuera por las ondulaciones desparejas y por las tramas ásperas y rugosas, caerían en una vacua abstracción.

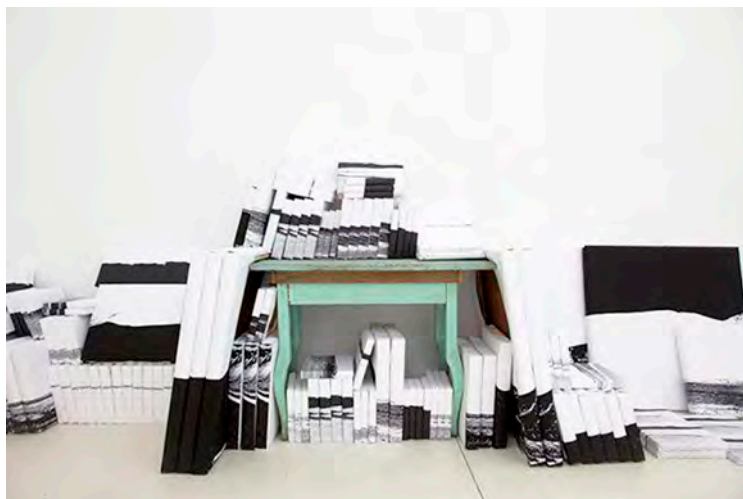


Figura 5b. José Luis Falconi, *Aproximaciones a una misma línea* (2014). Vista frontal del conjunto de piezas

En otro costado de la sala, el procedimiento parece semejante, pero difiere en el lugar, en el color y en la dureza de una frontalidad que se repite incansablemente, tanto por la toma como por la ubicación de las fotos engrapadas a la madera [Figura 5c]. Es el agobio de una ejercitación sin matices, de un código visual que resume las formas de imaginar el espacio.



Figura 5c. José Luis Falconi, *Aproximaciones a una misma línea* (2014) (segunda sección)

En la práctica de descomponer y de volver a armar, de nivelar y de acumular, Falconi deja entrever la variación de una estrategia básica para generar espacialidad y, a la vez, la incapacidad de escapar de su dominio.

Los trabajos de los dos artistas aquí reunidos, concentrados especialmente en la línea de horizonte, no pueden dejar de asociarse, en particular desde una lectura situada en nuestro país, con la historia de los debates que suscitó, entre pintores y poetas, la pampa argentina. Sus características, confinadas apenas a una división entre cielo y tierra, fueron el núcleo de la discusión entre los que la tomaron como fuente de inspiración y aquellos que, como para Eduardo Schiaffino [1910] (1982), esta condición llegó a ser *desesperante*.⁴ Si bien algunos pintores de la época persiguieron esa llanura despojada y chata —un caso significativo son los *gouaches*, de Eduardo Sívori (1896)— hubo que esperar, sugiere Malosetti Costa (2007), a la renovación del lenguaje de la pintura y, en consecuencia, a que el *asunto* de la obra perdiera importancia para que ese paisaje, que roza lo abstracto, pudiera ser representado.

En su enriquecedora referencia a este panorama, Gabriela Cabezón Cámara (2019) escribe:

El desierto parecía un marco, una planicie amarronada, igual por donde se mirara; un plano en el que se apoyaba el cielo como si no hubiera nada más en el mundo. Estar en la pampa era, entonces, como planear en un escenario que no parecía tener más aventuras que las propias. Las del cielo y las nuestras, quiero decir. Sobre la línea parda del horizonte se enrollan y desenrollan el sol y el aire (p. 50).

Detenerse a mirar la pampa a través de las imágenes de los artistas es, de alguna manera, revisar el privilegio otorgado a la perspectiva en la construcción del espacio. Es quedarse hipnotizado en las superficies planas, cercanas a la abstracción, en las que apenas un trazo puede dar una idea del espacio. Es demorarse en esa extraña, inquietante e intemporal línea que atraviesa con llamativa ambigüedad, por ejemplo, las pinturas de Roberto Aizenberg.⁵

Ocasos

En el marco de toda la serie de tendencias y de movimientos artísticos que apuntan —desde diferentes ángulos y hace un largo tiempo— al cuestionamiento radical de la obra como objeto perdurable, el paisaje no permanece ajeno. Se hace eco, en especial, en propuestas tridimensionales en las que la exaltación de las cualidades imperecederas de los materiales es parte de un gran abanico de manifestaciones que ponen el acento en la experiencia, única e irrepetible, del hecho artístico. Los modos efímeros de este arte

⁴ Para una versión más extensa sobre estos debates, puede verse: «Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos» (2012), de Natalia Giglietti y Francisco Lemus.

⁵ En especial: *Padre e hijo contemplando la sombra de un día* (1962) y *Pintura* (1963).

específico, es decir, dependiente cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo, son solo posibles de volver a percibir por medio de la parcialidad del registro, incluso, en algunos casos, tan solo conocidos por la documentación.

El género se suma a este impulso expansivo que en este conjunto asumen las obras de Eliana Heredia y Juliana Iriart. Interesa destacar, sin embargo, la propuesta de Analía Amaya que, sin profundizar en la cuestión efímera, trabaja con materiales a partir de los cuales genera una especial relación entre la obra y el entorno.

En una escala más humana, liberado de intervenciones colosales, de locaciones exóticas, y de su uso como soporte y proveedor de insumos —como puede haberse visto en las típicas obras del *land art* o del *earth art*—, el desierto reaparece en la instalación de Heredia. En *Brigitte y el brillo del desierto* la artista coloca en la sala de la galería moldes de repostería con forma de flores, realizados con más de 400 kilos de caramelo casero [Figura 6a]. El amontonamiento de los pequeños objetos, junto con otras zonas en donde el material aparece derretido, configuran un territorio empalagoso, azucarado, espeso, que solo por sus formas desparejas, medio rocosas, medio fundidas, y por sus tonalidades vidriosas se asemejan a un día de intenso calor en un reducido desierto maquettato de color ámbar.



Figura 6a. Eliana Heredia, *Brigitte y el brillo del desierto* (2011). Instalación

Durante la exhibición, la descomposición propia del almíbar cristalizado y la calidez de la temperatura, regulada entre los 20° y 33°, le imprimen al paisaje una transitoriedad y una disolución acelerada, como la del caramelo al deshacerse en la boca. La pegajosa atmósfera parece acentuarse con el olor que golpea en el recinto y con las imágenes sucesivas de mujeres que chupan, tocan, saborean y hurgan los rincones de un espacio excesivamente húmedo y dispuesto, como la golosina más simple, a la satisfacción inmediata y al hastío [Figura 6b].



Figura 6b. Eliana Heredia, *Brigitte y el brillo del desierto* (2011). Instalación

El clima de desolación que acompaña al imaginario del desierto se presenta en *Pasaje Ámbar*, de Juliana Iriart [Figura 7a]. Una formación montañosa, producida por pequeños montículos de azúcar blanca, se esparce en el suelo de la galería. Como si fuera el primer paso para preparar una masa, en el medio de los relieves se abre un importante hueco sobre el que se descarga aceite para motor. Además, torrentes de grasa líquida, repollo colorado y salpicaduras de carbón se agregan en algunas pendientes. La pregnancia de una lámpara esférica perfecta, amarilla anaranjada, le otorga al amasijo la cualidad paisajística; no en vano la puesta del sol es siempre la parte destacada de los paquetes de excursiones. Apoyada solo sobre el piso, la bola de color resalta la textura granulada del azúcar, se refleja en la laguna viscosa y esculpe los picos y las laderas, ayudada por el contraste de la luz fría e intermitente de un reflector.



Figura 7a. Juliana Iriart, *Pasaje Ámbar* (2006). Instalación

El estéril territorio puede recorrerse en todo su perímetro y verse desde una mirada cenital, del mismo modo que en la instalación de Heredia. Aunque, en esta oportunidad, se habilita el ingreso del espectador en su interior a través de un espejo rectangular apaisado que la artista colocó a un costado y en el que podrían verse tanto los pies como parte de las piernas de los visitantes. Sin embargo, en el registro fotográfico, publicado en la página web de Iriart, hay una clara intención de mostrar en el reflejo una selección mediatizada del paisaje [Figura 7b]. Desde esta perspectiva, la incorporación del espejo se manifiesta como una prolongación de la instalación, pero a la vez supone un espacio acotado, plano, enmarcado y encuadrado. Los planos generales y la frontalidad con la que están tomadas la mayoría de las fotografías permiten visualizar una imagen que se vincula con la tradición del género. Más específicamente, con la designación del espejo como sinónimo de la mimesis, esto es la idea de «la pintura como espejo de la realidad» (Stoichita, 2000, p. 177).



Figura 7b. Juliana Iriart, *Pasaje Ámbar* (2006). Detalle del espejo con reflejo

La presencia de éste objeto ofrece, entonces, una relación paradójica. Por un lado, es una superficie cuyo formato se asemeja a la pintura de paisaje. Y, por otro, anula la posibilidad de estabilizar una imagen definitiva, pues sus características son circunstanciales y transitorias. En especial, si se atiende a la instalación y no a su registro, el punto de vista y la distancia desde las que el espectador observa al espejo afectan la configuración que se percibe tan claramente en las fotos.

La ambigüedad de la imagen especular, en una ilusión cada vez más reflexiva, remata en una pequeña tienda de souvenirs en la que se exponen las fotografías de la superficie

reflejada y todo tipo de productos estampados, que toman de ella solo algunos componentes y la sintetizan de manera esquemática [Figura 7c].



Figura 7c. Juliana Iriart, *Pasaje Ámbar* (2006). Tienda de souvenirs

Un procedimiento semejante estructura *Atardecer*, de Analía Amaya. Un espejo montado en un vidrio y, detrás de éste, el semicírculo de una lámpara amarilla fijan los términos de la obra [Figura 8a]. En un gesto mínimo, la imagen final adopta la forma asociada a la representación icónica convencional del atardecer, enfatizada por la luz, el color y la forma del plafón.



Figura 8a. Analía Amaya, *Atardecer* (2012). Espejo intervenido, soportes metálicos, lámpara y conexión eléctrica

Pero aquí, a diferencia de lo que sucede en *Pasaje Ámbar*, el espejo no duplica un paisaje material que forma parte de la obra, aunque sí permite reflejar a los eventuales espectadores, peculiaridad que, tanto en Amaya como en Iriart, obliga a repensar cómo se expanden los límites del paisaje en el arte contemporáneo. Se vislumbran una sala de paredes

blancas, la de la galería de arte contemporáneo CO, en Santiago de Chile, y partes de otras piezas exhibidas. Sin embargo, no hay *imagen*, se ve tan solo el espejo sin marco explícito. La superficie reflectante, que es a la vez el lugar sobre el que el sol supuestamente se escondería, tiene el aspecto de un campo vacío, de un ángulo insólito, del sabor amargo de una narración interrumpida. En esa expulsión, será el entorno, la periferia, el fuera de campo, los que devolverán algún sentido a ese atardecer a medio camino.

Oscurecer, aplanar y simplificar son una de las principales recurrencias de Amaya. En *Road* (2011), *Ciudad en el horizonte* (2011), *Paisaje* (2014) y *Buildings* (2014) trabaja con el paisaje nocturno. La noche cerrada es el escenario ideal para estas indagaciones, en las que siempre hay algo en la obra que no puede conocerse totalmente, como en la reducción máxima de la ciudad solo a puntitos de leds [Figura 8b].⁶

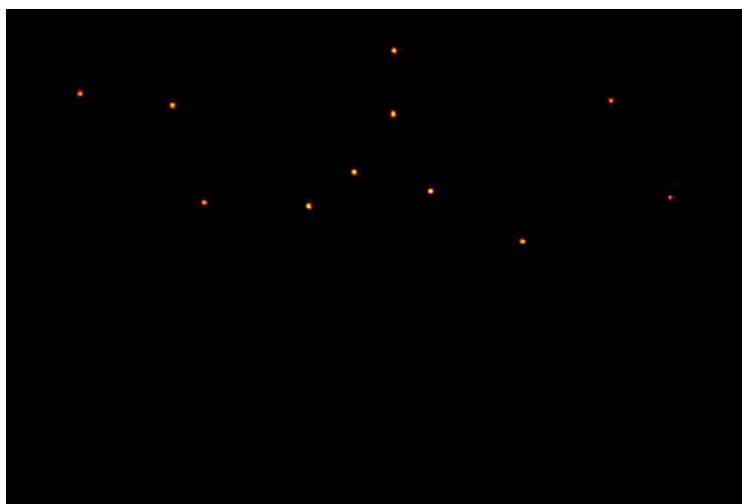


Figura 8b. Analía Amaya, *Buildings* (2014). Cuadro de acrílico, leds, pintura de vidrio sobre leds, conexiones eléctricas

Entre la puesta y la salida del sol, la noche acecha y quiebra los límites espaciales hasta conducir a la anulación absoluta del espacio, como en las carbonillas enmarañadas que integran *Nocturno* (2005), de Eduardo Stupía, o en la radical serie fotográfica, *22 vistas de la casa de noche* (1998), de Andrea Ostrera, en la que la artista negó a la fotografía su condición mínima de visibilidad: la luz (González, 2011).

⁶ Una interesante articulación con esta obra es la serie *La voz del interior* (2011), de Rosana Schoijett, en la que se fotografían los carteles de neón de la ciudad. Al respecto, María Gainza (2001) escribe: «Gracias a la invención de la pólvora, en el siglo nueve, los chinos comprendieron que el espacio podía ser estéticamente activado; los fuegos artificiales se volvieron así las primeras instalaciones de luz que invadieron el exterior. Desde entonces la luz afectaría radicalmente nuestro paisaje nocturno y alteraría nuestra percepción visual en un todo [...]. Las luces comerciales, producto de una sociedad industrial, festejan en las fotografías ya no el progreso de la civilización sino su ironía» (s. p.).

Lo urbano

Punto de vista desde la ventana en Le Gras (c.1826-1827), de Nicéphore Niépce, es considerada la primera fotografía de la historia.⁷ Luego vendrá, con la exhibición pública del daguerrotipo, *Le Boulevard du Temple de Paris* (c. 1838-1839), de Louis Jacques Mandé Daguerre.⁸ Estas dos fotos de la ciudad desde lo alto de una terraza funcionan como la articulación del largo desarrollo que llevó la formulación de la noción de paisaje urbano, iniciado en el siglo XVI en los países del norte de Europa y comprendido como paisaje autónomo en los primeros años del siglo XVIII. Sin embargo, también dan algunas pistas para el trazado de una historia local, y moderna, sobre la representación de la ciudad y, en ese sentido, proporcionan claves para advertir el escaso interés que tuvieron las vistas urbanas como motivo para los artistas visuales, por lo menos, hasta los años previos al Centenario de la Revolución de Mayo.⁹ Por último, comprender este tópico desde la fotografía, es decir, desde la modernidad, tiene como objetivo marcar un período en el que se distinguen ciertos elementos clave que colaboran en la comprensión de lo urbano y que emergen, aunque transformados, en la producción contemporánea. De hecho, los apartados que siguen a continuación¹⁰ pueden entenderse como desprendimientos de este entramado que arranca, a grandes rasgos, a mediados del siglo XIX y que tiene a la ciudad como sujeto privilegiado.¹¹

La mirada de los artistas —en todo caso, de los seleccionados en esta oportunidad— no se fija en las calles pintorescas de los barrios, como las de los pintores de La Boca, ni en los grandes monumentos, ni tampoco en los puertos, en las fábricas, en los ferrocarriles, esos lugares predilectos del paisaje industrial. Su mirada se fija en las transformaciones urbanas del presente a través de una vuelta a la figura del *flâneur*, a la recurrencia de cierta

⁷ Roland Barthes plantea que la primera fue *La mesa puesta* (1822) (en Barthes, 1989).

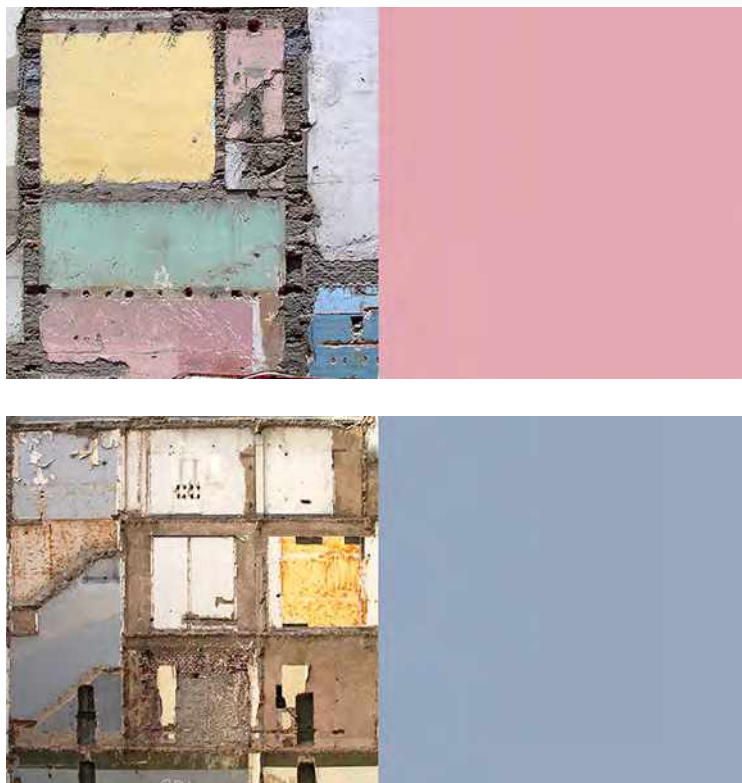
⁸ Verónica Tell (2019) señala que la particularidad de esta imagen, además de ser considerada hasta el momento el primer daguerrotipo, es que no solo registra la calle parisina, sino también la figura humana, «anticipándose incluso al retrato» (p. 3). Esta referencia permite plantear que el paisaje urbano se construyó, generalmente, como una escena deshabitada. Las personas, si aparecen, como en el daguerrotipo, quedaron sometidas al paisaje. Dichas características tienen una asombrosa continuidad en las producciones contemporáneas que, como se muestra en las obras seleccionadas, los habitantes de la ciudad no aparecen representados, salvo por la presencia del espectador que, en ocasiones, puede ingresar en el espacio de la obra.

⁹ Para una ampliación sobre cómo la fotografía dio cuenta de las transformaciones de la ciudad, así como de las modificaciones en sus usos y funciones, puede verse: «Registros del progreso material. Imágenes urbanas y obras de infraestructura» (2017), de Verónica Tell. Sobre la novedad que introdujo Pío Collivadino al trabajar el paisaje suburbano, puede verse: *Collivadino: Buenos Aires en construcción* (2013), de Laura Malosetti Costa.

¹⁰ En particular *Acciones y desequilibrios y Turismo*, pues *Mapas* si bien forma parte de este núcleo central tiene una raíz más remota: la de las vistas topográficas y las cartografías del mundo holandés y los primeros perfiles de las ciudades latinoamericanas durante el siglo XVIII.

¹¹ Un estudio destacado sobre el desarrollo del imaginario urbano de Buenos Aires, en los años veinte y treinta, que tiene como figuras sobresalientes a Alfredo Guttero, Víctor Cúnsolo y Guillermo Facio Hébecquer es «Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna» (1996), de Diana Wechsler. A la vez, el artículo trata sobre la aparición del paisaje urbano tanto en las fotografías de prensa como en los Salones Nacionales de Bellas Artes y recorre los tópicos recurrentes de este subgénero.

melancolía por el paso del tiempo y por los cambios constantes de la apariencia urbana, a la seductora presencia de la publicidad y de las luces, a la vida en la pobreza extrema y a los espacios anónimos, vacíos que se repiten sin diferencia en todas las ciudades.



Figuras 9a y 9b. Rita Simoni, de la serie *Espacios residuales* (2006-2010). Fotografía digital con plano de color

«Nací en esta ciudad múltiple y compacta, acostumbrada al olvido y al despilfarro». Con esta frase, Rita Simoni (2007) nos introduce en su serie *Espacios residuales*. Se trata de dípticos compuestos por fotografías de medianeras y con planos de color, obtenidos a partir de un detalle de cada muro [Figuras 9a y 9b].

Son paredes lindantes y desnudas producto de demoliciones; planos verticales en los se pueden reconstruir algunas formas de habitar el espacio íntimo, registros de una arquitecta y fotógrafa al deambular por rincones anónimos de la ciudad de Buenos Aires.

A la intemperie y frente al terreno baldío, las tonalidades se destiñen y se emparejan bajo un mismo conjunto de colores desaturados: rosas, celestes, amarillos y verdes agua. Los revoques se descascaran y el sol inunda la piel de los azulejos de baño. Los encuadres cerrados y estrictamente frontales parecen circunscribirse a las grillas de cal y de cemento que trazan los propios muros. En ese acercamiento, la imagen resultante es comparable a

un *collage* informalista —como los de Kenneth Kemble—, que se combina con los planos plenos monocromáticos. Éstos, ubicados a la derecha y del mismo tamaño que las fotos, funcionan como una reducción de la paleta; además de profundizar el contraste entre las texturas. El paisaje urbano se acerca, entonces, a la planimetría pictórica modernista y al ensamblado de trastos,¹² aunque no deja nunca, quizás por ese automatismo óptico al que nos someten las metrópolis, de perder su referencia.

Esa ambivalencia abstracta y figurativa, consecuencia de detener la mirada en el entramado urbano, se presenta en *Orange Gardens*. La instalación, producida por Cris Bierrenbach y financiada por el Centro Británico Brasileño, simula varias paredes de ladrillos huecos [Figura 10]. Con la verosimilitud de la fotografía, el rústico patrón se imprime en paneles de tela traslúcida, formando una suerte de laberinto rígido y colgante que los visitantes pueden recorrer por pasillos estrechos. Una vez dentro, la transparencia y la superposición de las telas producen la saturación de la trama y dejan ver a los otros transeúntes teñidos de esa mezcla áspera de gris y naranja.

Asociados, el hiperrealismo de la imagen y la veladura del soporte, configuran un espacio confuso y apretado donde los límites se corren y se empastan entre la fragilidad y aparente solidez.

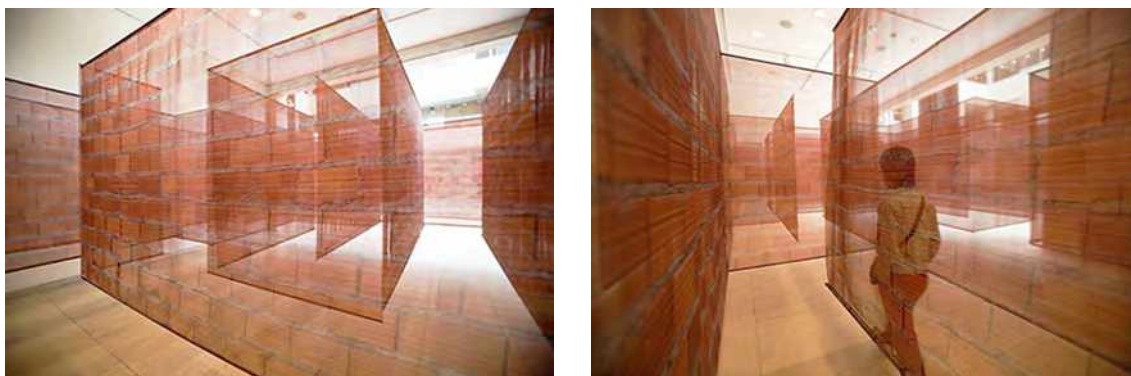


Figura 10. Cris Bierrenbach, *Orange gardens* [Jardines naranjas] (2010). Instalación, impresión digital, fotografía sobre voile

Uno de los puntos de partida del proyecto, vinculado directamente con la institución que subvencionó la propuesta, fue la recreación del jardín laberíntico del Palacio de Hampton Court, en Inglaterra. La referencia a este *topos* del paisajismo europeo pone en juego una cierta ironía que es menos la posibilidad de reiterar un esquema compositivo, idealizado

¹² También, se presenta una resonancia con *Villa Piolín* (1958), de Antonio Berni.

por la mirada europeizante de nuestra tradición, que la de problematizar el espacio local, signado por la precariedad y el incontenible crecimiento.

De ahí que se pueda ligar con la relación permanente que mantiene la artista con la fotografía documental. Desde 1989 es reportera gráfica y editora de imagen de diarios y de revistas de San Pablo. Pero en *Orange gardens* el interés se desplaza del contenido y del realismo crudo para reinterpretar una experiencia visual, espacial y por demás habitual en las periferias de una de las ciudades más superpobladas del mundo.

La rigidez de las geometrías urbanas adopta en la obra de Matías Duville otras formas más asociadas a las ondulaciones y a los volúmenes orgánicos. Sin embargo, los materiales de construcción no pierden su consistencia y su capacidad de aludir, aunque de manera diferida, al entorno inmediato. *Arena parking* consistió en un derrame de asfalto, una suerte de médano de brea pétrea. Irregular, apisonado, brillante y de un gris plomo, los bordes rectangulares de la instalación llegaron a ocupar casi la totalidad de la enorme sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta [Figura 11].



Figura 11. Matías Duville, *Arena parking* (2015). Instalación, asfalto prensado

Como una alfombra de alquitrán que esconde misteriosamente sus bultos o como el efecto de una extraña lava que sumergió de punta a punta la topografía, la obra de Duville no deja de estar sujeta a las derivas interpretativas de quien la observa. Pero es cierto que la inédita materialidad, su olor y su morfología evocan una escena cotidiana, la de cruzar de vereda o de desviarse de la calle por los trabajos de relleno de baches. Como si ya no quedara nada para mirar, Duville se detiene en el suelo, en el pavimento invisible que tapiza los trayectos de circulación, y lo convierte en su punto de partida. El paisaje es extenso y extraño. Solitario y abandonado en proporción con los páramos que el título parece sugerir.

Acciones y desequilibrios

Evitar la mirada pintoresquista no es un desafío menor para los artistas latinoamericanos que, como Laura Belem, se proponen encararlo desde otras perspectivas. En *Veneza do Brasil* unas pequeñas y rústicas viviendas flotan sobre un estanque de agua [Figura 12a]. Realizadas con materiales de desecho, las primitivas casas van de un lado a otro, recorriendo el perímetro del embalse, ayudadas por cuatro ventiladores dispuestos en los vértices. La contundente presencia del dispositivo, un cubo de fenólico con escalones para asomarse y el profundo negro del agua dado por la pintura del fondo acrecientan la simpleza y la precariedad de la pieza [Figura 12b]. La familiaridad con las típicas favelas que circundan en las orillas de las ciudades brasileñas se vuelve evidente no solo por la materialidad y la factura, sino también por la inestabilidad de los objetos que se encuentran en permanente movimiento y sin un rumbo definido.



Figuras 12a y 12b. Laura Belem, *Veneza do Brasil* [Venecia de Brasil] (2007). Madera, agua, isopor, tinta acrílica y ventilador portátil

El sugestivo título, referido a la popular nominación que recibe la ciudad de Recife por sus gran cantidad de ríos y de puentes, adquiere, en esta oportunidad, un matiz sarcástico que remite, contrariamente a la Venecia europea, a la pobreza estructural y a los problemas de contaminación y de saneamiento que afectan de manera recurrente la zona. Por lo que esta pequeña escenografía urbana de una gran sutileza poética y realizada a modo de maqueta, en particular por su punto de vista, incorpora nuevos rasgos que expanden el género hacia propuestas tridimensionales, con movimiento, además de apartarlo de sus convencionales composiciones.

Adentrarse en los desequilibrios ambientales consecuentes de la acción humana sobre el planeta se ha vuelto una dimensión del género ampliamente explorada por muchos artistas. Desde estas aproximaciones, en las que se trabaja con un ambiente natural profundamente afectado y la piel de la tierra adquiere otra fisonomía, el paisaje se redefine en

relación con los impactos del crecimiento demográfico, la especulación inmobiliaria, la contaminación y las recurrentes catástrofes naturales que perjudican con particular virulencia a las poblaciones más vulnerables. En esta línea, no pueden eludirse las tempranas acciones de Nicolás García Urriburu, que comenzaron cuando tiñó de verde las aguas de Venecia (1968) y continuaron con otras coloraciones históricas, hasta las que realizó en el Riachuelo, en 1999, y luego, en 2010, en el marco del Bicentenario.¹³ Tampoco la exposición itinerante que Margarita Paksa junto con Alfredo Portillos curaron bajo el nombre *I Muestra de Arte Ecológico* (1996).¹⁴ Por último, *Naturaleza muerta refugio y recurso del hombre* (2017) y *Ecologías* (2018)¹⁵ son exposiciones clave que dan cuenta de la actualidad de esta perspectiva en la producción contemporánea que hace hincapié en la interacción entre hombre y medio, anclada en una preocupación ecológica.

El señalamiento de estas problemáticas se hace presente en la instalación *Tsunami*, del artista cubano Humberto Díaz. Una monumental ola, cubierta de miles de tejas rojas y grises, se extiende irregularmente desde el muro hasta cubrir toda la sala de exposición. La gigantesca onda, con una escala coherente con el motivo, emula el movimiento del agua a través del ritmo que generan la disposición de las tejas, la textura de la superficie y la alternancia de color [Figura 13]. En cierto modo, esta gran masa de tejas de poliuretano se vuelve abstracta y se desprende del grabado del que parte: *La gran ola de Kanagawa* (1830-1833), de Katsushika Hokusai.

Este aparente distanciamiento con la representación icónica de una ola o de un hecho concreto conduce a la operación de sustituir el agua por las tejas que pareciera asociarse con los restos que quedan tras el paso de la catástrofe.

¹³ La acción de 1999 se compone de un conjunto de fotografías intervenidas a las que Urriburu les añadió el nombre de las empresas contaminantes. También, de ella se conservan botellas y textos. La de 2010 corresponde a la coloración que realizó en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo, denominada: *Utopía del Bicentenario. Coloración del Riachuelo 1810-2010. 200 años de contaminación*. Entre las acciones históricas no pueden dejar de mencionarse las que tuvieron lugar en el East River de Nueva York (1970), en el Sena de París (1970), en el lago Vincennes (1971), en la depuradora de aguas de Amberes (1972) y en el Rin, en Alemania junto a Joseph Beuys (1981).

¹⁴ De la muestra participaron, también, Clorindo Testa, León Ferrari y Juan Carlos Romero. En ese contexto, Paksa exhibió la obra *Sin título o Avance urbano*, una plancha de acero colocada encima de una parcela de pasto que expresa su mirada respecto del problema ecológico. En su presentación pública la artista comentó: «Pensé en la oposición de naturaleza y tecnología contaminante, en el avance de la tecnología de los edificios, por encima del espacio abierto. Viví muchos años en Castelar y disfruté de poder caminar sobre el pasto. Ahora vivo en pleno centro y es terrible, pienso en todo lo que nos es negado a los capitalinos: poder tener césped, un lugar abierto para caminar y oxigenarnos. Me impresiona mucho la cuestión del Amazonas, la cortina de árboles que se está destruyendo y está transformando el clima de la Argentina; en la Capital es mucho más tórrido que antes. Lo que reemplaza a esos árboles es tierra árida» (Paksa en Buccellato, 2012, p. 225).

¹⁵ *Naturaleza muerta refugio y recurso del hombre* (2017) tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner (CCK). Integraron el equipo curatorial: Ana María Battistozzi, Laura Buccellato y Gabriela Urtiaga. *Ecologías* (2018) se realizó en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, con curaduría de Sebastián Vidal Mackinson.



Figura 13. Humberto Díaz, *Tsunami* (2009). Tejas de poliuretano expandido, pintura, madera

El cielo en la tierra es el nombre de la exposición de Martín Bonadeo, realizada en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina (UCA), ubicado en el corazón de Puerto Madero. El conjunto de obras incluyó un repertorio visual de mapas, objetos de medición, proyecciones y tres fotografías de rascacielos en construcción cuyas cimas borrascosas aparecen desdibujadas por la niebla [Figura 14a].



Figura 14a. Martín Bonadeo, Sin título, de la serie *El cielo en la tierra* (2010). Fotografía

También, dos señales de tránsito. En tres partes, con fondo azul, una informa: «Usted está en el cielo». La segunda, compuesta por dos placas rectangulares azul y verde, orienta la dirección del cielo y de la tierra, una flecha hacia arriba, otra hacia abajo. La reproducción respeta a rajatabla la normativa de señalización vial de la Argentina. Los materiales, la diagramación, el formato, la familia tipográfica, la función de los colores y hasta el remate propio, con su orla o filete ancho, se repiten con asombrosa exactitud en los falsos carteles [Figuras 14b y 14c].



Figuras 14b y 14c. Martín Bonadeo, *Usted está en el cielo* (2010). Chapa, vinilo reflectivo, madera, cemento. *Cielo/tierra* (2010). Chapa, vinilo reflectivo

La falta de correspondencia entre las formas institucionalizadas y la insensatez de los contenidos abre paso a la pregunta por los ámbitos de emplazamiento. Si nos entregamos a la ficción de que, como anuncia el primer aviso, hemos llegado al cielo, el dispositivo a través del cual se nos comunica introduce un pequeño desvío que aminora la exclusividad de una meditación teológica. Señalizar el cielo como cualquier destino ignoto del planeta tierra es, de alguna manera, circunscribirlo al entorno de la exposición, de la instalación educativa, del barrio del *skyline* porteño. Pero si, de acuerdo al segundo aviso, el cielo está arriba y la tierra abajo el entorno vuelve a mutar; entonces, ¿cómo imaginar ese espacio a medio camino?, ¿asociándolo a un purgatorio vernáculo, como el tránsito en uno más de esos tantos ascensores que constituyen la médula de los edificios de la zona?

Más allá de las posibles cadenas de sentidos, los rótulos activan el diálogo y la influencia recíproca entre el lugar del emplazamiento —el real y el supuesto— y el espacio propio que los carteles desde su propia configuración proponen. En esta relación, cuyo asunto central parece ser la resignificación del entorno, todo indica que justamente donde se colocaron las señales hay algo que es necesario notificar, hay una nueva indulgencia que mostrar, hay un nuevo cielo al que solo algunos pueden llegar porque, como la tierra, la altura se puede comprar.

Turismo

Hace unos meses, una conductora de un blog de viajes, mientras recorría los canales de Venecia, decía que los habitantes de la ciudad se estaban yendo, pues además de haberse reducido abismalmente la oferta de alquileres, no se encontraba otro tipo de comercios que no sean los de souvenirs. En el paneo del video se veían los locales, pegaditos unos a otros, destinados exclusivamente a la venta de productos para el recuerdo. Ni supermercados ni farmacias.

No hace falta haber viajado a uno de los centros del turismo de masas para encontrarse con la multiplicación de tiendas abarrotadas de objetos estandarizados que se adaptan al lugar y a las prácticas del momento.

La frecuencia de los desplazamientos y su implicancia en la construcción de una idea de paisaje están en las entrañas de la historia del género. Graciela Silvestri y Fernando Aliata (2001) lo señalan al afirmar que la esencia de la mirada paisajística:

[...] que la historia ha fijado en la particular sensibilidad inglesa del siglo XVIII, no partió de la tenue luz de la isla ni de las ovejas recortando parejamente el paso, sino de turistas entusiasmados que recorrían en Italia las huellas de los antiguos: partió del viaje y de la ausencia de raíces (p. 10).¹⁶

Esta correspondencia geográfica que han tenido, desde siempre, los viajes parece haber sido desplazada de las fábricas de souvenirs y trasladada al espacio virtual de las cámaras de los celulares y de las redes sociales. Debido a que su circuito se ha reducido, ya que el envío de cartas por correo es una práctica casi olvidada, y a que las fotografías de paisajes circulan más bien bajo la forma de *selfies*, las tarjetas postales resisten en un lugar mínimo. Sin embargo, son numerosos los artistas que eligen centrar en ellas su punto de mira.¹⁷ Janine Soenens trabaja a partir de una colección de tarjetas postales. Elige todo lo que sea cielo. Recorta el monumento. Las coloca una junto a la otra, en la línea que separa el muro del techo, en el borde, alrededor de todo el perímetro de una sala [Figuras 15a y 15b].



Figuras 15a y 15b. Janine Soenens, *Línea aparente* (2008). Instalación

¹⁶ Una interesante exposición que trató sobre el viaje en la producción artística, ampliando la perspectiva del turismo fue *Los artistas y los viajes* (2018), curada por Graciela Sarti y realizada en la Fundación Federico Jorge Klemm.

¹⁷ Por ejemplo: Mayana Redín, *Caja móvil para Giordano Bruno* (2014) y *Una ruina # 1* y *Una ruina # 6* (2013-2014); Pablo Accinelli, «Encastres» de la serie *Todo el tiempo* (2012); Fabio Morais, *Carta a un joven poeta* (2004).

En *Patrón imaginario* muestra un exhibidor completo con postales negras y el escenario desaparece [Figura 15c].



Figura 15c. Janine Soenens, *Patrón imaginario* (2014). Exhibidor de postales giratorios con planchas de plexiglás asfaltadas

La operación de desmontaje de los estereotipos publicitarios asociados al paisaje que tiene lugar en la obra de Soenens hace eco en otros dispositivos semejantes, como los libros de imágenes de destinos turísticos, que replican ese carácter superficial, despersonalizado y jerárquico de las grandes capitales.

A partir de su temprano interés por los libros, los inventarios y los viajes, Corina Arrieta dio con un par de guías turísticas de su mamá y de sus abuelos. Ese momento fue el comienzo de una ilimitada e inagotable excursión por el mundo desde la contención del sillón. Lo que llamó *Biblioteca Local de Guías Turísticas y Afines*, hoy tiene alrededor de mil volúmenes que recibió por donación [Figuras 16a y 16b]. El criterio para coleccionar es amplio, acepta todo material gráfico relacionado al turismo: guías, mapas, folletos. En 2013 los presentó en la Universidad Torcuato Di Tella como parte de una clínica de obra, pero al año siguiente el proyecto llegó al universo *periódico, incorruptible y secreto*¹⁸ de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata. Allí, en una pequeña mesa en un pasillo del edificio, la artista, como en una performance, asumió el rol de una profesional encargada de facilitar la consulta y el préstamo en sala. El gesto, provocativo y nostálgico,

¹⁸ Se refiere a las palabras de Jorge Luis Borges (1990) para describir la biblioteca.

muchas veces inadvertido, era un modo de transmitir la rigurosidad y la dinámica de la gestión de la información. También, ofrecía un panorama de los lugares y de las motivaciones que impulsaron a muchos platenses, entre los años cincuenta y setenta, a preguntarse por sus orígenes familiares.



Figuras 16a y 16b. Corina Arrieta, *Biblioteca Local de Guías Turísticas y Afines* (2014). Instalación Biblioteca UNLP y página de Instagram: @guias.turisticas

Sin otra intervención que implique más que sacar a la luz la colección y su andamiaje de funcionamiento, Arrieta consigue desplazarnos de un tiempo a otro, de un lugar a otro, guiados por el rumbo que dictan los juegos tipográficos de un título, la difusa saturación de una foto envejecida o las páginas de papel desgastadas por el roce. Nos deja perdernos en piezas editadas e imaginadas que hoy apenas conservan un último resto de sentido.

Carlos Ginzburg exploró cuestiones parecidas. Entre 1972 y 1982 se trasladó por América Latina, Estados Unidos, Asia y África documentando en sus cuadernos los recorridos que como un turista artista, o un artista viajero, realizaba día a día. En ellos reunió todo tipo de materiales: publicidades de *tours*, fotografías, tarjetas y sellos postales [Figura 17a]. Les sumó sus crónicas escritas a mano, transcripciones de relatos de guías locales, fotos que tomaba él mismo y otras que pedía a sus circunstanciales compañeros para que lo fotografien, como ellos lo hacían, junto a monumentos, sitios históricos y personas del lugar. Apropiándose de la fotografía turística, las imágenes subrayan lo excepcional, lo exótico, y parodian el simulacro y la pose, en una repetición incansable de los mismos patrones a pesar de los distintos lugares [Figura 17b].



Figuras 17a y 17b. «Ginzburg à Alexandrie / Diario 4», de la serie *Viajes de Ginzburg* (1978). Fotografía y técnica mixta sobre papel. «Ginzburg à Borobudur, Indonésie», de la serie *Viajes de Ginzburg* (1979). Impresión sobre gelatina de plata

La temprana apelación al turismo y a un paisaje reducido que se convierte de nuevo en escenografía recorre cada una de las páginas de los álbumes y de los paneles,¹⁹ desde la incorporación de títulos que detallan la fecha, el lugar y el nombre del artista hasta el señalamiento de ineludibles puntos de atracción que ofertan maratónicos tours. En tanto que la reproducción exacta de los itinerarios pautados da cuenta de «las lógicas de administración y productivización del tiempo del ocio por parte del capitalismo» (Davis, 2014).

En 1990, en el prólogo de *La sociología de la cultura*, de Pierre Bourdieu, Néstor García Canclini señalaba que la práctica fotográfica de las vacaciones es signo de privilegios y prueba necesaria de la visita a centros turísticos y lugares de distracción. Un elemento de diferenciación social que consagra el encuentro exclusivo con los lugares consagrados (García Canclini, 1990, p. 28).

Ginzburg identificó ese incipiente uso y lo convirtió en una operación artística. García Canclini lo individualizó en la reflexión sobre la fotografía. Sin saber ninguno de los dos que, más que desplazarse a la televisión y al video, permanecería y se profundizaría más de cuatro décadas después.

¹⁹ Las fotos, además de integrar los diarios de viaje, se dispusieron en paneles que aparecen, sobre todo, en la serie *Off-Sight Marker - On-Sight Marker* (1980).

Mapas

No pocos artistas contemporáneos se inclinan por convocar en sus trabajos las convenciones y los soportes de la cartografía.²⁰ Sin lugar a dudas, el mapa invertido de Joaquín Torres García marcó un mojón en la reinención de los códigos y en la puesta en cuestión de la lectura tradicional del mapa latinoamericano. Las vistas topográficas y las cartas geográficas, como se comentó en el inicio de este capítulo, fueron parte de una tradición que no reconocía límites muy claros con lo que luego se desarrolló de manera autónoma como pintura de paisaje. En este sentido, Alpers (2016) sostiene que en los Países Bajos en el siglo XVII, paisajes y mapas estaban unidos por la idea de dibujo, por el interés documental y por el modo particular de concebir la representación del mundo. De hecho, lo que se conoce como paisaje panorámico «y que suele considerarse como uno de los aportes de los pintores holandeses al tema, tiene su raíz en hábitos cartográficos» (Alpers, 2016, p. 243). Esta larga trayectoria de mutua atracción tiene, por ejemplo en los perfiles de las ciudades de Sudamérica, un sentido doble. Ana María Battistozzi (2018) lo resume con una lúcida pregunta: «¿Qué veían aquellos artistas viajeros, miembros de expediciones científicas y militares que trazaron los primeros perfiles de nuestras tierras? ¿Sus propios paisajes o los nuestros?» (p. 42).²¹

Promovidos por las cartografías, estos interrogantes —y otros que trascienden la cuestión local— pueden advertirse en el conjunto de obras aquí reunidas.

Los tapices de Guido Yannitto recogen la tradición más remota del tejido andino y la entretajan con lana de oveja, tapas de cerveza, *durlock* y hebillas para el pelo. En muchos casos de colores vibrantes y con diseños abstractos provenientes de las más insospechadas referencias —rejas de casas y paredes abandonadas—, los textiles son producto de la colaboración de tejedores profesionales y, en ocasiones, los realiza él pegando fibras a una base, como ensayaba en la escuela.

Las caminatas están presentes entre los hilos, dado que el artista ha realizado muchas obras caminando por la ciudad, por las serranías, entre pajonales. *Buscar aquí* es una investigación en curso sobre las técnicas textiles en el altiplano andino. A partir de la

²⁰ Entre ellos: Anna Bella Geiger, Margarita Paksa, Jorge Macchi, Daniel Joglar y Luis Fernández Mellizo.

²¹ En la Argentina, estas cuestiones, deudoras de los estudios visuales, han sido estudiadas profusamente en los últimos años en los siguientes trabajos: *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005), de Marta Penhos; *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata* (2011), de Graciela Silvestri; «Litografía, geografía y otras grafías. Acerca de los primeros mapas impresos en Buenos Aires» (2016), de Sandra Szir. También he trabajado estos temas en «El paisaje pampeano en la revisión disciplinar de la historia del arte» (2013) y «La invención de un escenario. Una aproximación a las convergencias entre prácticas fotográficas antiguas y contemporáneas» (2011), de Natalia Giglietti.

convocatoria a profesionales de Perú y del norte argentino, Yannito se dispuso a trabajar sobre mapas. Cuatro tapices recuperan las andanzas de un trayecto que realizó en algún recóndito punto del camino entre Buenos Aires y Salta, y que registró en un video que forma parte del conjunto.²² Durante el tránsito, tomó las imágenes que Google Maps dibujaba en la pantalla de su celular [Figura 18].



Figura 18. Guido Yannitto, *Buscar aquí* (2018). Instalación con tapices

La transferencia de las capturas a los tapices, aunque intenta respetar la verticalidad, los colores y la trama lineal, provoca la pérdida de la localización y la orientación. A simple vista, el contraste de la técnica y los materiales con el mapa es bastante sutil; perfectamente podrían hacerse pasar por un motivo geométrico más aplicado al telar. Sin embargo, esta fuente, la que origina el punto de partida de la producción, revela una dimensión ligada a los nuevos modos de percibir y de representar el espacio.

Hoy podemos recorrer las calles de una ciudad completa a través de una computadora o un teléfono, programar recorridos más veloces para llegar a un destino o visualizar las características topográficas de cualquier parte del mundo. El mapeo de la tierra está guardado y asegurado en la memoria de una aplicación. En los tapices de Yannitto esa mirada universal, cenital y construida de acuerdo al pensamiento cartográfico de occidente permanece, pero debilitada bajo una urdimbre de lana que la transforma en una cartografía cada vez menos abstracta, menos homogénea y más propia.

Un fondo celeste alcanza para interpretar los océanos de nuestro planeta. Es un gesto mínimo que condensa todas las características del agua en un solo elemento y en un solo color. *Copo d'agua*, de Fabio Morais, gira en torno a esta acostumbrada reducción. Páginas de atlas recortadas en círculos llenan tres cuartos de un vaso de vidrio, la última

²² El video puede consultarse en: <https://vimeo.com/267015092>

capa de papel deja ver las líneas imaginarias de latitud y de longitud de la tierra así como también al trópico del sur-sur, el de capricornio, escrito en inglés [Figura 19].



Figura 19. Fabio Morais, *Copo d'agua* [Vaso de agua] (2008). Objeto

El reemplazo del agua corriente por el modo estandarizado de su representación, en los atlas, propone un juego de reconocimiento y de distancia: el vaso contiene agua y, al mismo tiempo, no la contiene. El recipiente como la disposición de las capas de papel habilitan esta ambivalencia y sugieren, tanto como el título, la metonimia clásica del continente por el contenido. Posar la mirada en el maravilloso mundo de la ficción cartográfica es una práctica frecuente de Morais. En *La tierra y el hombre* (2009) cambió una cinta de *cassette* por una cinta de papel realizada con la unión de todos los meridianos, paralelos y trópicos. En *Océanos* (2006) y en *Encuentro de mares* (2006) la relación con los atlas toma lugar a través de la exploración de las tintas impresas, con tonalidades azules y verdes, en contrapunto con las palabras de más de doce diccionarios de diferentes idiomas.

Lejos del énfasis de Morais en las grandes masas de agua, Mayana Redin se detiene en la organización política y administrativa de los territorios. En su serie *Geografía de encuentros*, una selección de siluetas de países calcadas en tinta china sobre papel vegetal se superponen, ensayando nuevos agrupamientos que rediseñan las fronteras y quiebran los límites espaciales [Figura 20].



Figura 20. Mayana Redin, «Encuentro de países sin mar», de la serie *Geografía de encuentros* (2011). Tinta china sobre papel vegetal

Como quien se ahoga en los eternos monólogos de profesores aburridos de sus propias clases y empieza a improvisar en los márgenes del cuaderno, Redin parece abstraída de la monotonía desmenuzando y desmontando cada pieza de poder. Una hoja arriba de otra materializan, de manera sencilla, topografías imposibles, pero no impensables. Porto Alegre (Brasil) se encuentra con Portalegre (Portugal); Nuevo México con Al Kufrah; o todos los países sin mar se acercan bajo las mismas coordenadas imaginarias. Si se leen, los encuentros geográficos de Redin pueden vincularse a la estrategia bélica de un juego de mesa, a un partido de un mundial o a un congreso de La Haya; pero si se ven, son geografías tan sutiles y tan eficaces que comparten con la idea de frontera la misma artificialidad, capaz de revelar el mundo como de ocultarlo, de inventarlo y de volver a ordenarlo.



Figura 21a. Horacio Zabala, *Obstrucciones* (1974). Tinta sobre mapas impresos

Fueron años de vértigo. Entre agosto de 1972²³ y julio de 1974, en la Argentina, el tiempo se aceleró. En ese lapso y a ese ritmo, Horacio Zabala produjo una serie de obras en las que un hacha se clava sobre la geopolítica de Latinoamérica; cuadrados y rectángulos de papel carbónico obturan la representación gráfica del Cono Sur; quemaduras avanzan en círculos concéntricos y diluyen la forma del continente; un sobre transparente empaqueta los restos de las cartografías quemadas; la tinta de un sello imprime bloques, líneas y palabras que manchan y obstruyen la zona. Siempre la misma, siempre intervenida con la violencia de diferentes procedimientos [Figura 21a].

Los mapas de Zabala, en su mayoría escolares, cuestionan la inexactitud y la naturalidad de las convenciones planas de la práctica cartográfica. Le adosan el espesor de los procesos políticos, le inscriben el ocaso de lo que pudo haber sido y no fue. Manifiestan «una tensión por entonces mucho más urgente: la existente entre la estabilidad de los mapas y la inestabilidad geopolítica de los espacios que organiza» (Alonso en Davis, 2013, p. 12) [Figura 21b].

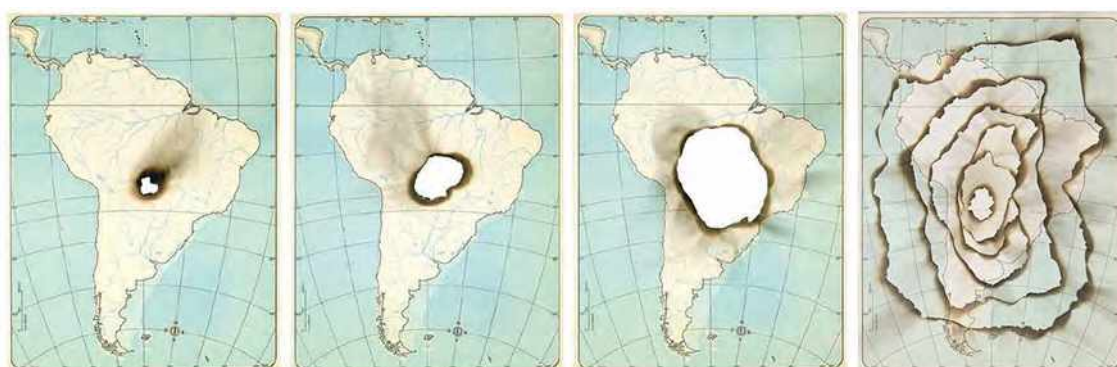


Figura 21b. Horacio Zabala, *Seis imágenes del fragmento 30* (1973). Tinta sobre papel, mapas impresos quemados

Un mismo río

Los humedales del Paraná son inestables, dinámicos. Cambian de acuerdo a los afluentes del río, sus suelos se hinchan y se desinflan, pero siempre conservan una importante cantidad de agua, siempre parecen saturados. Son, también, el rincón predilecto de Laura Glusman en cuya producción no hay imagen que no se refiera a ese laberinto arcilloso de islas, riachos y lagunas, encapotados de una manta de sauces criollos.

²³ En septiembre de ese mismo año, Zabala presentó *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*. La intervención consistió en rodear la plaza Roberto Arlt, de la ciudad de Buenos Aires, con cinta negra en homenaje a los asesinados por la Masacre de Trelew.

En marzo de 2013, un grupo de artistas fue convocado por el colectivo Arte in situ²⁴ para realizar una obra en el islote Los Benitos, a la altura boya 427 del Paraná. *El sonido de los pájaros*, la videoinstalación que reprodujo en 2019, nació ahí. En el lugar, Glusman volvió a hacer un mirador con maderas encontradas en la zona. Hacía tiempo que venía fotografiando y construyendo plataformas para mirar el horizonte y singulares estructuras náuticas. También, filmó y grabó el sonido del ambiente, que escuchó con sus auriculares una y otra vez durante los días que duró el encuentro.²⁵

Parte de todo ello se presentó en el Centro Cultural Kirchner, en la exposición *La marca original: arte argentino*. En la sala, tres pantallas cubrían los tres laterales de las paredes con el video, a destiempo, de la exuberancia de ese mundo cargado de vegetación y río marrón [Figura 22].²⁶ La quietud, el brillo del agua, el canto de los pájaros, los pastos en movimiento, el muelle realizado *ad hoc* contribuyen en el intento de transferir la escena natural. Pero a ese paisaje calmo y aparentemente virgen ingresan lentamente los sonidos de generadores de electricidad, de los motores incansables de lanchas, del murmullo de personas, de la música de radios. El ruido revela el ambiente, desmorona la calma, contradice la imagen. Introduce una pregunta, que es también la de la artista: ¿cuál es el límite de un paisaje?



Figura 22. Laura Glusman, *El sonido de los pájaros* (2013-2019). Videoinstalación

El interrogante funciona como la puerta de acceso al encuentro con otras experiencias que, en este apartado y en el que sigue, acentúan esos aspectos del paisaje relacionados con las complejas formas de percibir y de representar el lugar de pertenencia, un lugar donde conviven la sensibilidad de lo íntimo y las tensiones colectivas, pero también

²⁴ Conformado en 2009, realiza encuentros de Arte y Naturaleza en distintas regiones del país, en los que se convocan a artistas para producir obras con elementos del lugar. Comparte aspectos similares con las intervenciones artísticas de Ala Plástica (1991, Estuario del Río de La Plata).

²⁵ Fue la sexta edición del encuentro *Arte y Naturaleza* del colectivo. Denominado, en esta oportunidad, Viejo Paraná.

²⁶ El video puede consultarse en: <https://vimeo.com/117291051>

donde se fijan las historias, se traslucen las huellas y se condensan las vivencias, en otras palabras, todo aquello que las aguas traen y se llevan.

Cuando uno ingresa a lo que fue el Hotel de Inmigrantes, no deja de sentirse atrapado por los escalones hundidos de las escaleras, los azulejos chiquitos y los ventanales que dan al río. Es difícil no preguntarse qué pensaron los recién llegados cuando miraban el espacio recortado en dos por la línea del agua. Una nostalgia invade. Pero uno sigue intentando encontrar las salas de arte contemporáneo para escapar rápidamente, tal vez, de esa suerte de túnel del tiempo. Allí, en una de ellas, colgaba la obra de Eduardo Basualdo. Inmensa, ocupaba casi todo el largo, tapando a modo de telón la profundidad del lugar [Figura 23].



Figura 23. Eduardo Basualdo, *Madre del río* (2019). Papel de aluminio

Ella se impone no solo por sus dimensiones —de siete metros de ancho por cuatro de alto—, sino por el negro rotundo y por la fragilidad de su materialidad que es la de una piel delgada y arrugada. La opacidad del papel aluminio, aquel que se usa en los estudios fotográficos para bloquear la luz, se interrumpe cada tanto por unas pequeñísimas perforaciones que como destellos intermitentes se distribuyen sobre el plano. *Madre del río* puede concebirse como la superficie del agua en movimiento o el lecho fangoso del lindante Río de La Plata. Sin embargo, el suelo o las olas rotados en dirección vertical introducen ciertos desvíos de la representación. En la inversión del punto de vista, algo intimidante se aloja en los pliegues oscuros de la obra, una tensión contrapuesta entre lo acogedor de esa membrana y lo aberrante de la historia de este río.²⁷

²⁷ En este punto, no puede dejar de mencionarse la reconocida fotografía de Marcelo Brodsky «El Río de La Plata», de la serie *Buena Memoria* (1996), que funciona, en este trabajo, como un puente entre los apartados «Un mismo río» e «Historia, política y memoria».

Historia, política y memoria

Un kilómetro cuadrado de selva en escala 1:1000. Una maqueta sobre ruedas. *Tiwintza mon amour*, es una obra Manuela Ribadeneira que con gestos mínimos reflexiona de manera poética sobre el conflicto de frontera entre Ecuador y Perú, conocido como Guerra del Cenepa, en 1995. La resolución, tres años después, contó con la intervención de la Argentina, de Chile, de Brasil y de los Estados Unidos, quienes determinaron un llamativo acuerdo: Perú conservaba el área de la Cordillera del Cóndor, pero le cedía a Ecuador un kilómetro cuadrado de Tiwintza, en propiedad privada y bajo soberanía peruana. El valor de lo simbólico era llevado a un extremo irrisorio y, más allá de la paz y de haber dado cierre a uno de los enfrentamientos limítrofes más duraderos del continente, siguió siendo un tema polémico y sin absoluta conformidad para ambos países.

Tiwintza mon amour [Figura 24a] vuelve a poner sobre tablas el asunto, para ahondar en lo absurdo de las demarcaciones fronterizas. A través de la reproducción de ese kilómetro de disputa, la artista ecuatoriana refuerza el sinsentido de esa determinación que supo entregar, a modo de premio consuelo, un territorio a un país sin la soberanía ni el acceso —el único medio para ingresar en la zona es, aun en la actualidad, un helicóptero militar—. «Al mismo tiempo alude a la artificialidad del discurso patriótico en la materialidad ficticia que transmite la maqueta» (Chambers, 2019, p. 19). Precisamente, la plataforma móvil interpela la construcción de la noción de identidad nacional asociada al territorio.



Figura 24a. Manuela Ribadeneira, *Tiwintza mon amour* (2005). Técnica mixta

La exploración sobre estos temas es un eje central en la práctica artística de Ribadeneira. En *Hago mío este territorio*, una navaja se clava en la pared. En su hoja se grabó la misma frase del título, la cual puede leerse por el reflejo que proyecta su superficie sobre el muro [Figura 24b]. Aquí, se apunta directamente a la conquista y a los ritos de posesión de los

territorios. Mediante una investigación en archivos históricos, la artista se concentró en las cartas escritas por los españoles durante la mal llamada Conquista de América. La instalación, presentada en el Pabellón Latinoamericano de la 52.^a Bienal de Venecia, estaba acompañada de una pieza sonora en la que se escuchaba la lectura de *El Requerimiento*, una declaración que los capitanes de los navíos leían a viva voz a los pueblos originarios, como un procedimiento formal de apropiación y de sometimiento.



Figura 24b. Manuela Ribadeneira, *Hago mío este territorio* (2007). Cuchillo grabado. Instalación de sonido

Mediante operaciones y recursos sofisticados, pero a la vez sobrios y directos, Ribadeneira trastorna y traiciona la supuesta transparencia del paisaje con el propósito de interrogar el orden geopolítico y con ello la configuración de las identidades a través de la fuerza o de los imaginarios nacionales.

Las dos obras, seleccionadas para la 8.^a de la Bienal del Mercosur (2011), fueron parte de la exposición *Geopoéticas*. Compartieron el espacio con *Cielo* [Figura 25], una instalación de Luis Romero, compuesta por unos paños rectangulares de un negro violáceo colocados sobre un muro. En cada uno de ellos se bordaron estrellas, lunas y círculos en hilo blanco. Por su formato y por su escala pueden asociarse a banderas soberanas. Sin embargo, han perdido el color y solo quedan las figuras flotando en la oscuridad de un mismo fondo o de un cielo multinacional. Disociadas de su iconografía, desligadas de sus franjas, abstraídas de su densidad histórica y de su identificación territorial, las telas cosidas de Romero suponen un principio de desmontaje de estos símbolos nacionales²⁸ que nos lleva a figurar eventuales patrias o a fantasear constelaciones utópicas.

²⁸ El cuestionamiento de símbolos patrios puede verse también en las obras *Dos banderas (nacionalización)* (2007), de Patricio Larrambebere; *Vexiología* (2008), de Agustín Blanco, y en *Sustracción* (2018), *Fieltros, escudos* (2018) y *Estar siendo. Bajo una bandera ajena* (2018), de José Luis Landet.



Figura 25. Luis Romero, *Cielo (Ceu)* (2011). Bordados sobre telas

Como contrapunto, Osvaldo Bayer sostiene que las imágenes de Helen Zout «son así. Sin poesía, sin sueños. Blanco y negro» (Bayer, 2009, p. 7). El punto de vista al ras del suelo de una de las fotografías de la serie *Desapariciones* no puede desprenderse del cuerpo de la fotografía, se lo ve ahí tendido entre pastizales olvidados que se pegan al lente de la cámara [Figura 26a]. Como si retratara los yuyos, la imagen nos sumerge en la dimensión anónima del llano. La línea de horizonte se recorta a lo lejos por dos árboles que parecen hechos de vapor, de niebla, de humo. En la presunta inmaterialidad colabora la luz de un gris claro y rebajado, apenas con un poco de contraste.



Figura 26a. Helen Zout, predio con fosas comunes en el cementerio de Quilmes, provincia de Buenos Aires. De la serie *Desapariciones* (2006). Fotografía

A raíz de otra foto de Helen Zout [Figura 26b], María Moreno (2006) se pregunta: «¿Puede el río ser culpable de encubrimiento y asociación para el delito de genocidio?» (s. p.).

La respuesta gira alrededor de la capacidad de atribuir características humanas a los paisajes, de la facilidad de animizar, a modo de primera asociación, las agitadas aguas marinas de Turner y de pensarlas como alma atormentada. Pero, las imágenes de Helen Zout, tomadas en la costa de Punta Lara o en el cementerio de Quilmes, son como señala Moreno aún más inquietantes. Son, por lo menos estas dos imágenes de escenarios naturales, condensación y, al mismo tiempo, vacío. Se despejan de la aparente ingenuidad contemplativa del paisaje y en ese desplazamiento, provocado por títulos informativos, casi forenses, concentran la denuncia y las huellas de la violencia en la desolación de un espacio por demás humano.



Figura 26b. Helen Zout, lugar donde fue encontrado un cuerpo no identificado en 1976, Punta Lara, Río de La Plata. De la serie *Desapariciones* (2006). Fotografía

Obturación

Obturar es crear un problema, embarrar la cancha en la jerga popular. A través de diferentes modos, pero bajo este mismo principio, los artistas reunidos en este apartado complican la representación tradicional del paisaje.

A José Luis Landet se lo podría definir como un agente de operaciones secretas, encargado de rastrear hasta el último cuadro realizado por *amateurs* o pintores domingueros. Los buscó por más de diez años en mercados de pulgas de Buenos Aires y de México, las dos ciudades donde vivió y vive. Los compró y en su taller comenzó a clasificarlos de acuerdo a los motivos, la mayoría escenas bucólicas, de naturalezas sublimes y románticas. En algunos casos, los recorta con la medida exacta de una grilla hasta obtener una buena cantidad de pequeños cuadrados, todos del mismo tamaño, que distribuye en una nueva superficie. El resultado de estos *Paisajes recuperados*, una imagen cuya composición

recuerda un tapiz pixelado, no construye otra cosa más que el fondo ecléctico de unas figuras negras y geométricas que se pintan por arriba [Figura 27a].



Figura 27a. José Luis Landet, de la serie *Paisaje recuperado* (2012). Lienzos de pinturas recuperadas

En el proceso de fragmentación, Landet no desestima ningún trozo de estas pinturas anónimas y abandonadas a su suerte. Luego de quitarles toda la superficie pintada, se queda con sus bordes de lienzo engrampado con apenas una tira de lo que alguna vez supieron ser naturalezas ingenuas. Los dispone colgados de ganchos sobre el muro, como lonjas de cuero al sol [Figura 27b]; también, los coloca suspendidos de astas o pegados a la pared, formando una red de rectángulos vacíos y de líneas rectas de una profundidad insospechada [Figura 27c]. Landet desarma el centro de ficción, poblado de códigos y de convenciones, lo desplaza a sus márgenes, lo divide en secciones, lo despieza dejando, a pesar de ello, un rastro que revela su referencia.



Figuras 27b y 27c. José Luis Landet, Sin título, de la serie *Bordes* (2016). Bordes de pinturas recuperadas

Erica Bohm se aleja del plano terrestre para concentrarse en el cielo, tal como lo hicieron, pero con otras significaciones, Oscar Bony (1976),²⁹ Julio Grinblatt (2005) o Max Gómez Canle (2013). Cambiantes e inasibles, los cielos se presentan en 365 fotografías Polaroid que la artista tomó en diferentes lugares, una por día: desde agosto de 2005 a julio de 2006. Dispuestas en doce paneles, correspondientes a cada mes, y con la ubicación que toman los días en un calendario, las imágenes capturan un amplio espectro de tonalidades y de formas [Figura 28a]. Nuevos, pero cotidianos, los cielos de Bohm se liberan de la sujeción a la que siempre estuvieron ligados. El desprendimiento con el género en la supresión de cualquier mención terrenal impone otros tiempos: el constante de los ciclos que se repiten una y otra vez, año tras año, y el circunstancial y transitorio que anula la posibilidad de estabilizar una descripción formal concluyente.

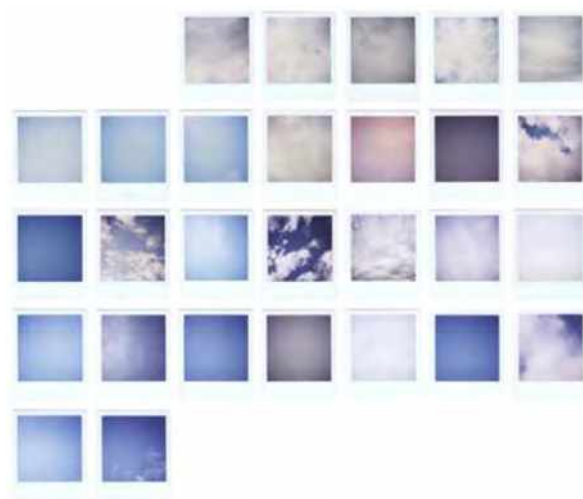


Figura 28a. Erica Bohm, *Calendario 2005–2006* (2005–2006). 365 fotografías polaroid

²⁹ En los cielos que Bony pintó en 1976, la atmósfera de aislamiento y de soledad llega a transmitir la desolación provocada por el encierro que debieron autoimponerse muchas personas durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina.

En la serie *Pantone*, la embestida al género es más evidente. En estas imágenes sobreexpone la película color, de manera que el contraste se debilita al punto de hacer desaparecer las vistas o los paisajes. La gradación cromática y lumínica, y la distribución vertical colaboran en la pérdida de definición al asimilarse a una escala de valores que recuerda tanto las ejercitaciones de Lenguaje Visual como al sistema de identificación de colores para la impresión utilizados por los diseñadores y que lleva su nombre. Mientras que el grado de obturación o de invisibilización crece en tanto que «luz y tiempo juegan juntos para ser destructores del referente» (Tell, 2019, p. 29) [Figura 28b].



Figura 28b. Erica Bohm, de la serie *Pantone* (2004-2008). Diez fotografías analógicas color montadas en plexiglás

Acostumbrados como estamos a las convenciones de la representación, en gran medida deudoras del paisaje clásico o romántico, estas obras se apartan de lo que normalmente sería un hábito inevitable: ampliar la distancia para abarcar la inmensidad, incluyendo los objetos o las figuras centrales del género.

Motivos de piso, de Bruno Dubner [Figuras 29a y 29b], es la contracara de las fotos de cielos de Erica Bohm. Aunque en ambos el horizonte queda siempre fuera de campo, el tránsito de contrapicado a picado y el desplazamiento del ámbito natural al urbano los vuelve opuestos complementarios. Detenerse en los detalles de la naturaleza y convertirlos en paisaje es una práctica frecuente de la primera década de este siglo. Son conocidas,

por ejemplo, las obras en las que los artistas han volcado su mirada a los oleajes de pastizales sin fondo en la pampa. Solo a eso.³⁰



Figuras 29a y 29b. Bruno Dubner, Sin título, de la serie *Motivos de piso* (2016-2017). Fotografía color

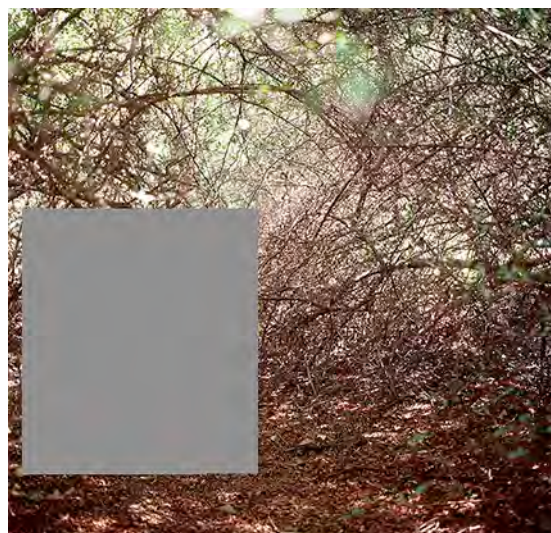
De manera similar, pero aplicado a sus recorridos por la ciudad, Dubner fotografía en primer plano los pisos de lo que parecieran ser *paliers* de edificios residenciales. Franjas de granitos de colores pálidos, líneas de unión de un dorado lustrado y juntas delgadas entre travertino y mármol salpicado, revisten casi la totalidad de las imágenes de la serie. En la reiteración de un motivo inadvertido, brota la cultura material de una época, de una clase. También, los imaginarios visuales de una ciudad vacía, aplanada, pero a su vez elegante y gastada. El piso, como los pastizales, asume un estatuto renovado que recuerda las fotos que, durante los mismos años, tomó Paulo Fast a los fondos infinitos de agencias de fotografía, radios o canales de televisión. En su serie *La luz Argentina* (2005-2017), Fast registra esos fondos neutros sin personas, ni objetos delante de ellos, privilegiando solo, a modo de una pintura abstracta, el infaltable telón de la práctica fotográfica de estudio.

Ananké Asseff, por su parte, se preocupa por registrar el esplendor de la naturaleza. El verde intenso de una vegetación desordenada, la humedad de un arroyo apenas transitado, una maraña de ramas que van desde el suelo y que siguen por el aire, son captados por

³⁰ Véase: Jorge Macchi, «N.º 1» de la serie *Citas* (2002); Marina Curci, *Composición N.º 11* (2004); Juan Travnik, *Claromecó* (2005); Sol Aramendi, *Mar de pasto* (2007); Mariela Constant, *Paisajes* (2008); Alejandra Kehayoglou, *Pastizal* (2011).

Para más información, puede verse: *Pampa, ciudad y suburbio* (2007), de Laura Malosetti Costa; «Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos» (2011), de Natalia Giglietti y Francisco Lemus.

el lente de su cámara. Pero en el sobreencuadre está el secreto. Sobre el lado interior del vidrio que protege al papel impreso, se pinta un cuadrado o un rectángulo gris.³¹ En distintas ubicaciones y tamaños estos planos, uno por foto, molestan, complican [Figuras 30a y 30b]. Como si desconfiara del paraíso, de la naturaleza o de la propia fotografía, Asseff objeta la perfección y la pone en discusión con la realidad, con el mundo, con las personas.



Figuras 30a y 30b. Ananké Asseff, «28 de enero de 2009, Córdoba», de la serie *Campos de realidad I* (2014-2016). «16 de mayo de 2010, Córdoba», de la serie *Campos de realidad I* (2014-2016). Fotografía directa y pintura sobre vidrio

³¹ Un recurso similar, pero aplicado a otra materialidad, puede verse en la serie *Los árboles* (2014), de Max Gómez Canle.

Capítulo 3. Retrato

Tradicionalmente, suele denominarse retrato a un conjunto particular de obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se cristaliza una serie de patrones comunes que replican, con ciertas regularidades, tamaños del plano, poses y puestas en escena que, durante mucho tiempo, facilitaron la exhibición de una singularidad. Una de las constantes destacadas de este género, o toda su tarea, como precisa Jean-Luc Nancy (2006), fue la aspiración de verosimilitud de la persona retratada. «El retrato pareció consagrado a la semejanza, a punto tal que puede mostrarse como el único género de la pintura que ha tenido una finalidad precisa» (Nancy, 2006, p. 37).

En su versión moderna —cuando cobra existencia autónoma la imagen individualizada de un sujeto—, el género acota aquellas imágenes organizadas alrededor de un individuo, de modo que se vuelve central el privilegio concedido a la promoción de un sujeto que es mostrado en primer término, en el centro de la escena, en el espacio construido por la perspectiva. El sentido moderno del género consiste, a su vez, en la preocupación por revelar la interioridad, la profundidad de un yo. El sujeto aquí, en la era del incipiente capitalismo burgués y del liberalismo económico, se entiende por su temperamento, como individuo que forma su carácter en la escenificación de distintos papeles o roles. Al respecto, Eduardo Grüner (2004) señala:

El rescate renacentista de la consigna antropocéntrica «el hombre es la medida de todas las cosas» adquiere así una nueva significación que podría traducirse, no sin cierta violencia pero con bastante aproximación, por la fórmula «el individuo es el pretexto central de la lógica económica, política y cultural de la sociedad burguesa» (p. 64).

Sobre esta invención que, con sus variantes y contraposiciones, domina desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, el retrato se configuró y se estabilizó como el género supremo de la representación de ese universalismo de la identidad individual, ese esencialismo del Sujeto moderno (Grüner, 2004).

Justamente, una de las funciones del retrato residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción. De hecho, en los retratos de los monarcas, el reconocimiento de su imagen se colocó no solo en relación con su semejanza física, sino con la fusión entre poder y representación. Si bien esta personificación del poder se ha ido modificando con el paso del tiempo, sobre todo si se tiene en cuenta la transición de los regímenes monárquicos a la conformación de los Estados nación, las imágenes de los héroes de la revolución, en nuestro territorio,

fueron adquiriendo características que, en ocasiones, poco distaban de los usos de la realeza (Majluf, 2013). De alguna manera, y más allá de particularidades, en el retrato tanto poder como individuo no dejaron de abrazarse mutuamente.

Numerosos acuerdos de correspondencia funcionaron como la base del género: entre el representado y la representación, entre el nombre y el rostro, entre el sujeto y el modelo. La autenticidad de estos contratos fue depositada, en especial, en la figuración de un rostro que actuaba también como portavoz de la totalidad del cuerpo. Esta equivalencia entre sujeto y rostro tiene su manifestación suprema, como asegura Jacques Aumont (1998), en el retrato. En este sentido, cabe pensar en el primer sistema de identificación criminal, creado por Alphonse Bertillon (1853-1914), en el cual la intención estaba puesta en clasificar los retratos fotográficos mediante un registro de indicios que revelarían las características de determinados criminales. De modo que la técnica fotográfica, con su precisión y rigurosidad, inauguró un tipo de retrato que, lejos de parecerse a los usos del retrato pictórico, sirvió como herramienta de represión social.

La significación del rostro se remonta, también, a los comienzos del género, mucho antes de que la pintura lo institucionalice bajo sus normas. El deseo ardiente de fijar lo transitorio y la plena consciencia de la caducidad acompañan al retrato desde las mascarillas mortuorias en cera, esos dobles del difunto en los que se imprimían los detalles últimos de la fisonomía. La verdad de este segundo rostro, por su innegable contacto físico, se modificó en el retrato pintado —con la mayor verosimilitud posible— de los aspectos de un individuo. En otros términos, este pasaje puede pensarse como la presentación de un rostro muerto al de uno vivo o, en las palabras de Jean-Luc Nancy (2006), del muerto a la muerte, «[...] obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada» (p. 54). En el mismo horizonte de ideas, el retrato cristaliza la noción de representación, entendida como ese volver presente una ausencia a través de una imagen que la trae a la memoria. Sin embargo, mientras que en las mascarillas o en las efigies el cuerpo ausente es la condición de posibilidad de su existencia, en el retrato moderno o autónomo la atención estará puesta más que en la sustitución de lo ausente en la exhibición de su presencia como imagen, en la coincidencia y en el disimulo entre representante y representado.

La ruptura de estas ideas articuladas alrededor de la definición del género abrió paso a un desplazamiento que se posa, desde hace más de cien años, en el desmontaje del parecido físico, en la sustitución del rostro por fragmentos del cuerpo por atributos o por objetos personales, o través de las herramientas de un oficio. La identidad se expande al problematizar cuestiones de clase y de género, y con ello los contratos, por ejemplo, entre

nombre y rostro, pierden su autoridad. La continuidad y la pervivencia del retrato en la actualidad roza a su vez un gran abanico de aspectos glamorosos y mediáticos, irónicos y grotescos que presentan medios alternativos para captar la personalidad y las experiencias de una persona al mismo tiempo que, en la mayoría de los casos, despiertan interrogantes sobre la dificultad de poner en imágenes una subjetividad.

Rasgos tradicionales en la producción contemporánea

22 de marzo de 2020. Un sacerdote celebra la misa dominical mientras mira las fotos de sus fieles, *selfies* que ellos enviaron y que él pegó en sus bancos vacíos [Figura 1a].



Figura 1a. Fotografía de Piero Cruciatti. Fuente: Rai News, 22 de marzo de 2020

La pregunta se impone: ¿cómo una imagen, un simple papel impreso en este caso, logra contener todavía la fuerza de reemplazarnos?

Recientemente, en una nota periodística, se anunciaba la implementación de una aplicación a través de la cual se pueden realizar transacciones comerciales con solo un escaneo del rostro.¹ El reconocimiento facial como método para autenticar la identidad no es nuevo y se remonta, junto con las huellas dactilares, a los mecanismos de control que se amplificaron con la aparición de la fotografía. Pero también se entronca con una de las características más definitorias del género y que, como se observa en la imagen, pervive en las nuevas formas que ofrece la tecnología y en los escenarios más insospechados.

¹ Para la nota completa, puede verse: «Reconocimiento facial: pagar el súper solo con la cara» (2 de enero de 2020), de Martín Smud.

En *Declaración de apariencia*, Juan Reos trabaja desde este principio básico: que el retratado aparezca como alguien físicamente reconocible. Y lo hace desde una práctica de la investigación policial. Conocido comúnmente como identikit, el retrato hablado o robot se construye recurriendo al recuerdo de testigos y se utiliza con el fin de identificar delincuentes y personas desaparecidas cuando no se poseen fotografías. La propuesta del artista se origina a partir de un repertorio de preguntas precisas y exhaustivas que el público completaba y en las que se autodescribía según los parámetros estipulados para cada rasgo de la cara. Luego, Reos se dedicaba a configurar cada anónimo rostro según las respuestas.²

En los monocromáticos dibujos, fríos y rígidos, el sistema de representación y la aplicación estricta del procedimiento se impone sobre la expresión y la gestualidad, como quien se adelanta y posa ante la cámara en un trámite migratorio, o entrega su despersonalizada foto a pedido de un oficial [Figura 1b]. A medio camino, pues no llegan a ser ni retratos ni identikits, las caras de Reos parecen dispuestas a denunciar que, a pesar de la distancia física o formal, el contrato entre rostro e identidad no ha dejado de funcionar.



Figura 1b. Juan Reos, *Declaración de apariencia* (2019). Grafito sobre papel y *plaque* con cuestionario

Nelly Richard (2006) plantea que la foto carné —y por qué no, el retrato robot— persigue un efecto contradictorio de personalización y despersonalización. Sobre esta operación se articula el proyecto de Angélica Dass. Al apuntar a la piel humana como signo de distinción y de diferencia, se encargó de cuestionar los estereotipos raciales asociados, básicamente, a cuatro colores: rojo, blanco, amarillo y negro. *Humanae* se compone de más de tres mil imágenes que son el resultado de un proceso contundente: fotografía a las personas sobre

² Lizzet Luna Gamboa trabaja desde una operación similar en *MX* (2008). A partir de una encuesta en torno a las características de los mexicanos construye dos retratos. Las respuestas se incluyen debajo de cada rostro revelando, como sugiere Elissa Rashkin (2015), los prejuicios del público encuestado con respecto a la belleza, al género y a las preferencias inculcadas para ciertos rasgos de raza o de etnia.

un fondo blanco, elige un cuadrado de 11 píxeles de la nariz, cubre con ese color el plano en el que se ubican los retratados y luego busca el tono en el catálogo Pantone [Figura 2].



Figura 2. Angélica Dass, *Humanae* (2012-2018). Fotografía

Dispuestos en un mosaico gigantesco, los retratos se pierden en la pregnancia de una paleta que abarca un sinfín de tonalidades que, como sugiere la artista, van de un intenso tono chocolate oscuro al café con leche, del tono del helado de vainilla al de la canela con ave-llana y miel, y del yogurt al maní tostado. Esta peculiaridad de describir la piel por medio de las comidas, contradice los usos y las funciones ideológicas que el estereotipo, aplicado al color, ha consolidado. *Humanae*, entonces, se configura en una estrategia en la que la individualidad aparece en primer término mediante una de sus cualidades formales. Mientras tanto los rostros retroceden, ayudados por la abundante cantidad de fotografías y por su distribución, cuyo rasgo central es mostrarlas en conjunto. Estas características diluyen la función de determinar la personalidad y se entroncan en una matriz que no deja, finalmente, de aludir al encuadre, a la escala y al formato tradicionales de la foto de identidad. De la fotografía a la pintura. De la pantalla del celular al óleo. Francisco Amatriain realiza el camino inverso a la historia del retrato. Toma fotografías instantáneas de sus amigos, *selfies* caseras de reuniones en donde las poses y los ángulos se perciben modificados por la altura de su brazo [Figura 3].



Figura 3. Francisco Amatriain, *El sótano* (2004). Óleo sobre madera

Son los rasgos que, a su vez, delatan el origen de las imágenes, su proximidad con el aparato. Sin embargo, la familiaridad y la intimidad dejan lugar a lo extraño, como si el solo hecho de mudar de medio las volviera absurdas e imprescindibles. Los contrastes lumínicos, las zonas vacías, la cotidianeidad de las miradas, la premura y los encuadres torcidos quedan sobreexpuestos en una materialidad que frente a la condición digital parece más perdurable y más lenta. Así, la obra exhibe una diferencia temporal que está dada tanto por el tiempo de la realización como por su modo de circulación —instantáneo y efímero en el caso de la foto—.

La compleja relación entre verse y ser visto se hace presente en los retratos de este núcleo a través de la apropiación tanto de las formas codificadas por la tecnología —en la construcción de una imagen propia y de grupo— como de los mecanismos característicos que comprueban la identidad social y jurídica. Más allá de las notables diferencias, entre una imagen autoproducida y otra que se impone por sobre el individuo, las obras aquí reunidas ponen en juego —mediante diversos medios: fotografía, pintura y dibujo— la cuestión del reconocimiento entre representado y representación. En otras palabras, trabajan alrededor de la semejanza en el parecido físico que bien podría sintetizar una de las constantes más concretas y más antiguas del género. Todo ello, como señala Rosa Martínez Artero (2004), está «al servicio de un intercambio simbólico en el que el *ser* del sujeto pasaba al *ser* de su imagen» (p. 12). En definitiva, las obras elegidas podrían pensarse como la supervivencia de esa idea que sostiene que el retrato presupone al sujeto sustituido por la imagen, como se manifiesta nítidamente en la fotografía con la que se inicia este capítulo.

Fotogénicos

Si la fotografía, desde su aparición, ha sido el medio privilegiado para testimoniar la fisonomía de una persona, las imágenes de este apartado vuelven sobre la *técnica más exacta* para ponerla en discusión y, en ocasiones, para retomar alguno de sus antecedentes que fueron desprestigiados por ofrecer, como las siluetas, un retrato «más endeble y menos acabado» (de Chassey, 2006, p. 23).

El mundo de las primeras placas estaba atravesado por la larga exposición y la inmovilidad. «El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen» (Benjamin, 2008, p. 31). Gerardo Repetto se detiene en este rasgo al punto de convertir el registro en pura sombra.

En la serie *Heliográficas*, la exploración del acto de fotografiar se basa en la proyección de luz sobre cuerpos de personas en papel fotosensible. El proceso, que dura entre dos y nueve horas, deja en el material una silueta evanescente, casi fantasmagórica, producto de la acumulación temporal y lumínica. La combinación entre la duración, la quietud o el movimiento de la pose imprime en el papel una figura que, de acuerdo a estas variaciones, se presenta con mayor o con menor intensidad. En «Desnudo n.º uno» [Figura 4] queda el rastro de la sombra proyectada, pero también la tarima sobre la que se apoyaba la silla en la que se sentó la protagonista: se ausentan los referentes y permanece la referencia, tan azarosa e inconstante como las características del material que la captura, cuya inestabilidad asegura su gradual desaparición.



Figura 4. Gerardo Repetto, «Desnudo n.º uno», de la serie *Heliográficas* (2007)

Cuando uno se acerca a las imágenes de Florencia Blanco algo familiar nos conecta. Lo ya visto atrapa como un anzuelo, pues nadie que haya tenido cerca una foto coloreada de un pariente, de alguien querido o incluso de uno mismo, puede sentirse ajeno a esta costumbre, que solía presentarse en marcos ovalados con vidrios bombé.

La técnica de la foto-óleo surgió con los orígenes de la fotografía, en el encuentro del realismo fotográfico con la plasticidad de la pintura. El iluminador, especialista indispensable en cualquier laboratorio de revelado, se encargaba de aplicar el color sobre las tomas ampliadas haciendo desaparecer, bajo una densa capa de óleo, la superficie mecánica y reproducible de la fotografía. La combinación producía, entonces, una imagen con la verosimilitud de la foto y el prestigio del objeto único y personalizado, características que alguna vez supieron convivir en los retratos pictóricos.

Con una enorme popularidad, tal vez por la visibilidad creciente de la fotografía a color, la foto-óleo ocupó los rincones de cualquier interior doméstico, entre los años cincuenta y setenta. Planos de busto, frontales, rígidos, con tonalidades pastel para los niños, y azules y marrones para los matrimonios, dieron forma a la norma y la legitimaron en las paredes de los livings de sectores medios y bajos.

La artista encontró algunas en Salta y les puso nombre a las caras; a otras las compró en mercados de pulgas de Buenos Aires. En *Fotos al óleo* le toma fotos a esas fotos; a la mayoría las ubica en ambientes para los que no fueron concebidas. Así, las imágenes de dos niños cuelgan de un árbol, la de unos cónyuges adultos se enganchan del alambrado de un campo, también de un limonero de jardín [Figuras 5a y 5b]. Los fondos toman la posta asumiendo un protagonismo que, de manera inversa a la tradición, diluye el privilegio del rostro a la vez que refuerza el artificio de su representación.



Figuras 5a y 5b. Florencia Blanco, «Bosques de Palermo», de la serie *Fotos al óleo* (2008). «Irma y Aquiles», de la serie *Fotos al óleo* (2008). Toma directa en negativo color

Once años después, en *Otro ensayo*, Blanco vuelve a trabajar sobre los retratos pintados al óleo. Puestas en serie, las fotografías manifiestan una intensidad potenciada de nuevo por el fuera de contexto que opera, en esta oportunidad, dentro de la propia imagen a través del detalle y el descentramiento [Figura 5c]. Un collar, las pinceladas de un vestido, los lunares de una corbata y alguna que otra boca en la cornisa del encuadre parecen señalar cómo esas imágenes fueron hechas, cómo esos sujetos fueron doblemente inmortalizados en una sucesión de máscaras varias veces maquilladas y distorsionadas.



Figura 5c. Florencia Blanco, «Ensayo #28», de la serie *Otro ensayo* (2017-2018). Fotografía digital

«¡Hoy es noche de siluetas!», le dice Seymour Skinner a su mamá. Todos los viernes a las siete de la tarde los dos personajes de *Los Simpsons* jugaban a proyectar sus perfiles sobre un papel, contornearlos y luego recortarlos en papel negro sobre fondo blanco.³ La tradición se remonta al siglo XVII y debe su nombre a Étienne de Silhouette, ministro de Finanzas de Luis XV. Su fugaz paso por el poder político debido a medidas económicas desacertadas, provocó que se convirtiera en objeto de burla. Así, las prendas sin pliegues ni bolsillos recibieron el sobrenombre de ropa a la Silhouette. Por extensión, todo aquello que era considerado simple y barato llevó ese mote, en especial, los perfiles silueteados que, según se cuenta, eran una de las principales distracciones de Silhouette.

Populares, los retratos no exigían una habilidad especial, tenían una rápida factura y costaban muy poco, por lo que la demanda creció rápidamente. De allí, surgieron dispositivos que aceleraban el procedimiento, como la máquina de hacer siluetas y el *fisionotrazo*. La

³ El video puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=0zODKrNnsnc>

máquina o la silla funcionaban de manera similar a la que varios siglos después, en 2016, montó Rosana Schoijett en Buenos Aires Photo. Al modelo sentado, inmóvil y de perfil se le colocaba sobre uno de sus lados una fuente lumínica. Del otro costado, se disponía una pantalla traslúcida de tela o de papel sobre la que se proyectaba la sombra. Con eso alcanzaba para que el retratista calcara la figura que luego recortaba, rellenaba o imprimía gracias a la ayuda de placas de cobre.⁴ Las siluetas fabricadas por la artista repiten la vieja técnica, aunque el paso final permuta el dibujo por la fotografía de la sombra proyectada. A pesar de retomar y de duplicar una práctica considerada uno de los antecedentes de la fotografía, los perfiles no reniegan de su contemporaneidad. La resolución de la imagen que retiene cada minúsculo detalle y la emergencia de atributos actuales dislocan sutilmente la apariencia remota de las siluetas [Figura 6].



Figura 6. Rosana Schoijett, Sin título, de la serie *Lovecraft* (2011-2016). Impresión, fotografía glicée

Rescatados del olvido y del desprestigio al que fueron sometidos por la primacía de la pintura —y luego por la fotografía—, los retratos de Schoijett actualizan la singularidad de una experiencia temporal que solo cobra sentido con la presencia física, y momentánea, de su referente. Es justamente ese contacto con la sombra original, e inmaterial, el que le otorga una veracidad y una fidelidad únicas, pero manifestadas paradójicamente a través de una planitud y una opacidad absolutas.

⁴ El *fisionotrazo*, creado por Gilles-Louis Chrétien, en 1786, permitía, junto con un pantógrafo, reducir la escala y obtener una gran cantidad de copias, pues el perfil se grababa sobre cobre. Para más información sobre los retratos de siluetas, puede verse: «Los orígenes de la fotografía» (2008), de Philippe Dubois, y «Los precursores de la fotografía» (1983), de Gisèle Freund.

Ciencia

Explorar el pasado de los usos del género en áreas aparentemente lejanas del arte como la medicina es una de las estrategias que desarrolla Carolina Magnin en *De visu*. En un ambiente reducido que podría ocupar los metros lineales de un consultorio médico, se disponen sobre estantes alrededor de cuatrocientas figuras [Figuras 7a y 7b]. La percepción aislada de ojos, de bocas y de narices encuentra en esas formas fantasmales distintos rostros que, al estar impresos sobre trozos de vidrios superpuestos, pronuncian aún más su ligereza. Las diferentes tonalidades de grises, algunos acentos en negro y un ritmo que oscila entre la linealidad apaisada de la estantería y la verticalidad de la mayoría de los vidrios provocan una distancia casi aséptica con esos especímenes clínicos, demasiado expuestos, demasiado muertos.



Figuras 7a y 7b. Carolina Magnin, *De visu* (2018). Instalación

Estos rasgos humanos que a duras penas se ensamblan no nos miran, pero han sido mirados. En el privilegio de esa mirada examinadora se configura un nuevo sujeto convertido en evidencia a simple vista, como refiere la locución latina del título. De hecho, las fuentes de las que parte Magnin son los archivos de diapositivas médicas de su padre. El espíritu descriptivo y taxonómico del discurso científico persigue a las imágenes, y su mutación a otra materialidad y a otro contexto, así como el sometimiento a nuevos encuadres, certifican la relación de poder que despersonaliza a esos pacientes cuyas imágenes portan el único reconocimiento de objetivar un cuerpo enfermo.

Los vínculos entre arte y ciencia surgen nuevamente en el proyecto participativo de Mariano Sardón. A partir de la pregunta sobre qué es lo que miramos frente a una imagen, el artista, junto con la colaboración del científico Mariano Sigman, reconstruye una

serie de retratos a través de una trama de miradas. La experiencia visual de doscientos espectadores frente a un dispositivo que registra los recorridos oculares, los bamboleos y los focos de atención del ojo, se transforma en el material decisivo para que, luego de un proceso de edición, esos rostros mirados por otros lentamente vuelvan a aparecer, mediados y fragmentados, en numerosas líneas irregulares [Figura 8].

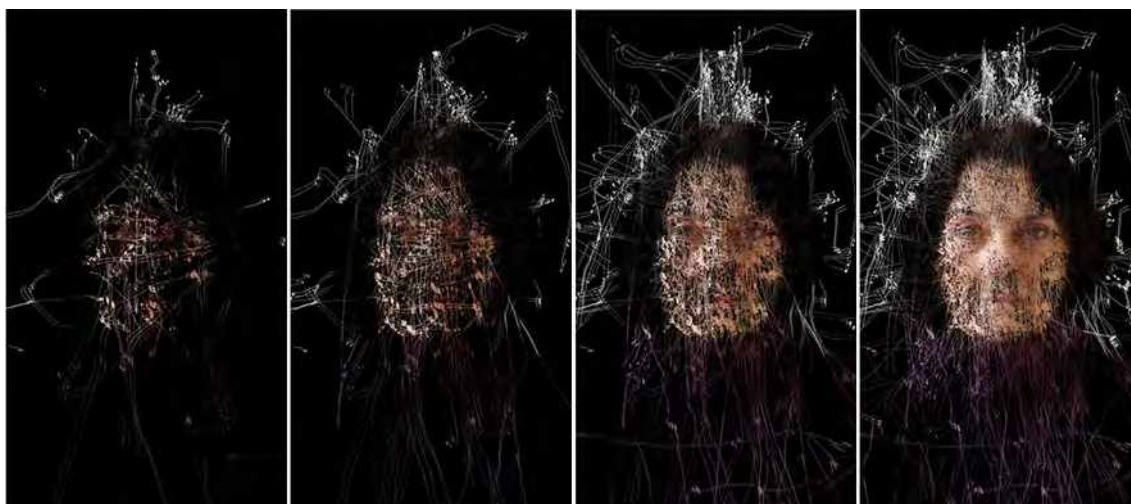


Figura 8. Mariano Sardón, *Morfologías de la mirada* (2012). Video digital en pantalla, medidas variables

La abundancia de estos trazos reveladores de los trayectos de la percepción entrega un nuevo retrato que sucesivamente repara en hacer visible las zonas ya vistas, dejando las negadas sometidas a la profundidad del negro y, en algunos casos, del blanco de los fondos. La coincidencia de lo que ha sido percibido, su lugar común, lejos de convertirse en una comprobación del funcionamiento fisiológico del ojo, deja ver las conjeturas de una forma parcial que oculta más de lo que exhibe. En las imágenes resultantes que componen *Morfologías de la mirada*, el énfasis no está puesto en verificar, sino en enredar y en oscurecer la conformación de una mirada que no depende exclusivamente de la visión.

Si en su época las fotografías antropológicas fueron consideradas prueba de la verdad, datos mensurables que aportaban al conocimiento científico, hoy esa supuesta *visión* óptica y objetiva puede darnos pistas para reconstruir y para interpelar la mirada disciplinaria que se configuró bajo el lente de la cámara.

La obra de Cristina Piffer es reconocida por interrogar, desde estrategias poéticas, materiales orgánicos y dispositivos políticos, como el archivo, la historia argentina de fines del siglo XIX.⁵ Para la realización de las series *Indios* y *Braceros* trabajó a partir de los originales

⁵ Para más información sobre la producción de la artista, véase: *Argento. Cristina Piffer* (2018) y *La herencia indócil de los espectros* (2019), de Fernando Davis.

pertenecientes al Archivo Fotográfico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Se concentró en un amplio repertorio de fotos de frente y de perfil tomadas a indígenas. La tipología, utilizada para identificar y comparar a los distintos grupos de individuos que quedaban fuera del sistema y basada en un par de tomas del rostro sobre un fondo neutro, fue adoptada como un procedimiento central por disciplinas, como la criminología y la antropología.⁶

Indios se trata de la recuperación de estos retratos, en especial, de los encargados por Perito Moreno al estudio Boote & Co, después del triunfo de la campaña militar de 1883. Conducidos como prisioneros al Tigre, a la Isla Martín García y al Museo, los miembros de las tribus de Inakayal, Sayweke y Foyel fueron fotografiados individualmente siguiendo las convenciones del tipo de frente y de perfil. En la serie de Piffer, las imágenes de los indígenas prisioneros y convertidos en objeto de estudio retornan, pero mediante impresiones serigráficas, con un estarcido de sangre vacuna deshidratada en polvo [Figura 9a]. La tonalidad rojiza y la cualidad volátil de la materia se impregnan en la superficie del papel —a veces en placas acrílicas—, provocando el retorno de esos rostros condensados por una sustancia que se convierte en testimonio de la violencia.



Figura 9a. Cristina Piffer, «Cacique Saihueque», de la serie *Indios* (2015). Serigrafía con sangre deshidratada sobre acrílico

⁶ Es significativa la reflexión de Marta Penhos (2005) con respecto a este modelo iconográfico. En una línea semejante a lo planteado por Nelly Richard (2006), la autora comenta que estos retratos son el resultado de la identificación de una individualidad, es decir, al mismo tiempo que están en representación de una totalidad, identifican al grupo de referencia. También, resulta de especial atención la vinculación que realiza entre esta tipología y las fotografías de los desaparecidos durante la última dictadura cívico militar. Relaciona el uso doble de las fotografías antropológicas y de los documentos de identidad, tanto en su referencia a la desaparición de los retratados por parte del Estado como en su capacidad de dar presencia a los ausentes, en especial, a partir del uso que artistas y activistas de derechos humanos hicieron de ellas: «Los rostros congelados en una juventud eterna, indican, es cierto, que “esto ha sido”, pero también le dan corporeidad y nombre a la ausencia y el anonimato de los desaparecidos» (Penhos, 2013, p. 32).

Otra forma de apropiación se presenta en «Braceros». Las fotografías fueron tomadas del *atlas antropológico*, un relevamiento visual compuesto de cincuenta láminas de trabajadores indígenas, realizado en el ingenio azucarero La Esperanza (Jujuy) por Robert Lehmann-Nitsche y por el fotógrafo del Museo, Carlos Bruch, en 1906.⁷ Piffer seleccionó aquellos negativos sobre placas de vidrio y los reprodujo mediante la misma técnica fotográfica: el colodión húmedo. Como los ambrotipos, los retratos se disponen sobre fondos negros, chapas de hierro en este caso, que permiten convertir los negativos en positivos. Sobre una mesa fría y aséptica, las piezas duplicadas parecen el eco frágil, ingrátido y espectral de un pasado que pulsa por volverse visible [Figura 9b].



Figura 9b. Cristina Piffer, «Braceros», de la serie *Argento* (2018). Ambrotipo, colodión húmedo sobre vidrio, chapa de hierro negro y acrílico sobre mesa de hierro. Detalle

Para Roland Barthes (1989), la conjunción de realidad y pasado y, por ende, el afecto de la muerte, terminaba de constituir la peculiaridad de la fotografía sobre todo histórica. En estas imágenes argumentaba: «[...] siempre hay un aplastamiento del tiempo, esto ha muerto y esto va a morir» (Barthes, 1989, p. 147). Algunos artistas se valen de esta peculiaridad de la fotografía para recuperarla y complejizarla, como en los personajes superpuestos de Marcelo Grosman.

En su serie *Guilty!* Grosman recoge una gran cantidad de retratos encontrados en diversas fuentes, entre ellas, archivos criminalísticos, revistas dedicadas a noticias policiales como

⁷ Para un acercamiento detallado sobre la construcción del atlas antropológico publicado, en 1907, en los *Anales del Museo de La Plata*, puede verse: *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico* (2011), de Alejandro Martínez.

Esto o Así, hasta sitios web dispuestos a difundir rostros de detenidos. La selección de las fotografías analógicas se convierte en la materia prima para distintos procesamiento: la clasificación mediante criterios cuantitativos, como la edad y el género, y las múltiples intervenciones digitales.

La superposición de una gran cantidad de retratos acromáticos, después de un cuantioso filtro en el que pierden sus colores originales, sobre un fondo de color pleno, logra volver a despersonalizar a los sujetos y a conformar un patrón constituido a partir de la diferencia [Figuras 10a y 10b]. En la sobreimpresión de cada retrato, y en esa nueva figura reconstruida, van quedando marcas, datos característicos de cada imagen que se transparenta y que al yuxtaponerse inaugura nuevos rostros que parecerían ser fruto del azar.

En *Guilty!* el poder de afectar que tiene la foto, ligado a la eternidad de un instante, se convierte en un poder solapado por un montaje de tiempos condensados, que no deja de perturbar la doble posición conjunta de realidad y pasado, de la que hablaba Barthes (1989). No solo se desintegra el aparente carácter real de la foto (ante la ausencia de una certificación de que eso ha estado allí), sino también la noción de un tiempo pasado, pues la obra, al estar compuesta por la superposición de varias fotos, se refiere a diversos pasados, contruidos, a su vez, a partir de la escritura de un presente que se vuelve, también bajo esta misma lógica, plural y complejo.



Figuras 10a y 10b. Marcelo Grosman, «Femenino 26-30 #1», de la serie *Guilty* (2009-2011). «Masculino 26-30 #4», de la serie *Guilty* (2009-2011). Copia C, acrílico y madera

Los reenvíos constantes que la serie propone con los modos de representación fotográfica del cuerpo criminal,⁸ a fines del siglo XIX, conducen a repensar la relación entre retrato y fotografía desde una perspectiva distinta a la señalada en la sección precedente. Allan Sekula (2003) plantea que en las obras del retratismo fotográfico «nos vemos, pues, ante un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente» (p. 137).

En el marco de esta última operación, la fotografía instauró una tradición que derivó, tal como afirma el autor, de los imperativos de la ilustración médica y anatómica: «Así, la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del *otro*, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patologías sociales» (Sekula, 2003, p. 137). Sobre esta matriz científica se vuelcan las obras trabajadas, planteando un desplazamiento que recupera las técnicas antiguas y que visibiliza a los sujetos, al tiempo que desarma y descompone sus usos y sus funciones.

Estado

Revisar las representaciones del pasado patrio, en especial desde la tradición selectiva de héroes nacionales, es una de las estrategias presentes en la producción contemporánea. Solo el recorrido por las obras de Agustín Blanco puede dar cuenta de esta indagación, pues su trabajo se centra en la iconografía de estas figuras protagonistas de la historia. *Manual-Stencil* (2003) reúne, como su título lo indica, dos dispositivos conocidos por su capacidad de reproducir imágenes. Se trata de una secuencia de plantillas de acrílico de colores caladas con los rostros de personalidades emblemáticas y antagónicas. Por debajo de éstas, en un block de hojas, los espectadores pueden seguir con una lapicera el contorno de esas siluetas fáciles distinguir. «Así, cada visitante tiene la oportunidad de constituir su propio panteón de héroes, pusilánimes o tiranos de la historia» (Plante & Vidal Mackinson, 2011, p. 31).

Patriotas (2005) profundiza esta idea al combinar las identidades de dos de momentos históricos diferentes mediante un precario montaje digital. Como en una galería de funcionarios públicos, los retratos deformados, y en ocasiones bastante polémicos, se colocan en marcos dorados con su correspondiente indicador que mezcla, a su vez, los dos nombres o los dos apellidos: Gral. Urquizner, Facundo Sarmiento o Manuelita Alsogarosas, son algunos de los resultados de esos encuentros.

⁸ Para una versión primera y más extensa sobre este tema en relación con la serie, puede verse: «El cuerpo criminal. Un abordaje posible a la serie *Guilty!* De Marcelo Grosman» (2014), de Natalia Giglietti.

En *Sombras terribles* trabaja a partir de algunos patrones visuales que permitieron configurar y reproducir una imagen reconocible de las celebridades históricas. Sin embargo, los personajes de su serie son sometidos a un radical proceso de reducción: se han quedado sin rostro. En su lugar, cabellos, barbas, rodetes, bigotes, trenzas y patillas son los encargados de proveer algunas pistas. La anulación dificulta la identificación, aunque no la invalida. Más bien habilita un irresistible juego de desciframientos que, incentivado por una breve referencia al desempeño profesional y a una fecha, pone a prueba todo tipo de clichés [Figuras 11a, 11b y 11c].

La simpleza y la síntesis de los dibujos de grafito sobre fondos negros de pintura para pizarrón, evocan las imágenes que los manuales escolares se encargaron de fijar en la memoria y, al mismo tiempo, las elude y las altera. Sobre estas representaciones de los próceres y su presunta apariencia en la identidad de género parece intervenir la propuesta del artista.



Figuras 11a, 11b y 11c. Agustín Blanco, «Coronel - 1820», de la serie *Sombras terribles* (2018). «Escritor. Referente gay - 1972», de la serie *Sombras terribles* (2018). «Patriota revolucionaria - 1816», de la serie *Sombras terribles* (2018). Dibujo en grafito sobre madera pintada color pizarrón

Masculinos, valientes, blancos, heterosexuales, las iconografías de los *Padres de la patria* se cristalizaron sobre valores excluyentes. Este particular subgénero del retrato, que deriva de la retratística de los virreyes en América y de la retórica revolucionaria francesa y la iconografía napoleónica (Malosetti Costa, 2009), se distinguió por la aplicación de toda una parafernalia simbólica: uniformes, medallas y un tipo especial de comportamiento distinguido y afectado. Acordes con estas pautas, los también llamados retratos de representación,⁹ de

⁹ Para Nicos Hadjinicolaou (2005) este subgénero «representa a un hombre como a alguien que representa ya de por sí algo. Para que esto sea visible, el hombre debe distinguirse con algo o estar equipado con algo que lo señale como representante. Lo cual puede ser de índole diversa: porte, estatura, gestos, semblante, atuendos, atributos, pero ya también una perceptibilidad monumental (grandeza, centralidad)» (pp. 110-111).

Estado¹⁰ o ceremoniales facilitaron la figuración de una figura que resume y sostiene ciertos valores morales y conceptos abstractos, como la patria, la nación, la libertad.¹¹

Gabriel Chaile los retoma en una fotoperformance en la que él aparece usando un disfraz escolar de cartón junto a dos granaderos en la Casa de Tucumán. En *Pequeños grandes personajes* repite la acción emulando a los soldados, pero también a los tipos costumbristas¹² que se suelen emplear en los festejos de la Revolución de Mayo o de la Independencia [Figuras 12a y 12b]. La gestualidad rígida y, a la vez, tímida del artista, vestido con trajes y maquillajes caricaturizados, delata, en clave paródica, la eficacia de un universo visual directo y lineal que, a pesar de los años, insiste en permanecer.¹³



Figuras 12a y 12b. Gabriel Chaile, «El granadero», de la serie *Pequeños grandes personajes* (2008). «El farolero», de la serie *Pequeños grandes personajes* (2008). Fotoperformance

¹⁰ Peter Burke (1995), en su estudio sobre la imagen de Luis XIV, define al retrato de Estado de acuerdo con «la retórica de la imagen» desarrollada en el Renacimiento. Para el autor, «el modelo se presenta generalmente de tamaño natural o mayor, de pie o sentado en un trono. Sus ojos están a un nivel más alto que el espectador, para recalcar su superior condición. El decoro no permite que el modelo se muestre con ropa de diario. Lleva armadura, para simbolizar el valor, o ricas vestiduras como señal de alta condición, y está rodeado de objetos relacionados con el poder y con la magnificencia —columnas clásicas, cortinas de terciopelo, etc. Su postura y expresión transmiten dignidad» (Burke, 1995, p. 28).

¹¹ Como bien señala Marcela Gené (2005), los retratos ceremoniales de presidentes también siguieron estas pautas. En ellos «se presenta a la figura de tres cuartos, con menor frecuencia de cuerpo entero; en uniforme militar o de frac con la banda presidencial; en el despacho, de pie junto al escritorio, con la mano apoyada sobre la Constitución» (Gené, 2005, p. 87).

¹² También, puede pensarse como una cita del artista a los álbumes sobre oficios y vendedores ambulantes, frecuentes en el siglo XIX, en especial, en las fotoperformances en las que Chaile se autorretrata como farolero y velero. Uno de los tópicos que acompañaron a la imagen costumbrista y que tuvieron un lugar preponderante en América Latina fueron sus usos para la reproducción de imaginarios nacionales que afirmaban la supuesta originalidad de las diferentes tradiciones locales. El arribo de los viajeros científicos, ávidos por obtener una representación naturalista de los tipos y las costumbres de las incipientes naciones latinoamericanas, dio paso a una extensa producción de colecciones de láminas de bajo costo, como acuarelas y litografías, destinadas al mercado europeo y definidas por su creciente demanda, por ejemplo, las litografías de Hipólito Bacle, aunque, a su vez, la referencia visual pueda incluir las fotografías de Christiano Junior.

¹³ Juan Dávila y Cristina Coll proponen una mirada similar al confrontar las representaciones de Simón Bolívar y de Juana Azurduy. A través de la pintura o de la interpretación performática, los personajes quiebran su apariencia normal al aparecer travestidos y mestizados.

Si bien no son pocos los artistas que recuperan episodios y figuras de la historia nacional, Isabel Plante y Sebastián Vidal Mackinson (2011) reconocen que no se trata de una línea de trabajo exclusiva ni de un repertorio único, aunque constituye una actividad cada vez más recurrente en la práctica contemporánea local. *Panteón de los héroes. Historias, próceres y otros en el arte contemporáneo*, la exposición curada por ambos historiadores, se propuso reunir este conjunto de obras en la salas de la Fundación Osde.¹⁴ El acceso a algunas de las producciones analizadas en este núcleo fue facilitado gracias a la visibilidad que generó la muestra al poner en diálogo una extensa selección de trabajos que recuperan, en primer lugar, sucesos históricos tanto emblemáticos como poco transitados. En cuanto al subgénero que aquí nos convoca, se pudo comprobar —no solo en función de la exposición, sino del relevamiento realizado a los fines de esta tesis— la escasa presencia de producciones contemporáneas que lo retoman. Tal vez la razón recaiga en la misma presunción que se comentó respecto de la pintura de historia y la de costumbres: el rol protagónico de la fotografía de prensa en lo que se refiere a estos asuntos. De hecho, si se toma la exposición como un primer antecedente significativo, se observa que solo siete¹⁵ de los veinticinco artistas representados pueden ceñirse a un conjunto nítido alrededor de algunas de las pautas del retrato de Estado.

Autorretratos

Describir *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal)*, de Liliana Porter, es seguir el proceso de cómo ha sido constituida. A la izquierda se encuentra la fotografía de la mano de la artista en cuyo dedo índice comienza una línea que se prolonga fuera de cuadro [Figura 13]. La imagen fue tomada en 1973 y una vez enmarcada, la línea se estira desde el interior del campo plástico hasta rodear los bordes del marco. Sobre esta obra, en 2013, Porter toma otra foto de su mano en la misma posición, continuando la línea realizada anteriormente. En esta última versión no solo la mano se actualiza al duplicarse y al mostrarse con más detalles, sino también la línea al extenderse hacia los límites del nuevo marco y de los muros de la sala de exposición. La doble acción, que involucra el transcurso de cuarenta años, señala las sucesivas etapas de construcción de una línea que —a la vez que condensa y enlaza esos dos tiempos— conserva su grosor, su forma y su dirección. Se trata, en definitiva, de la imposibilidad de pensar la imagen fuera de este gesto progresivo que juega con la ambigüedad de su inagotable continuación y de su indefinido final.

¹⁴ Tuvo lugar entre el 31 de marzo y el 28 de mayo de 2011.

¹⁵ Entre ellos están: Luis F. Benedit, *San Martín en Chacabuco* (2002); Cristina Coll, *Homenaje a Juana Azurduy* (2009); Leo Chiachio y Daniel Gianonne, *Próceres* (2004); Eduardo Molinari, *Civilización y Barbarie* (2000); Javier Olivera, *Ser prócer* (2010), y Agustín Blanco y Gabriel Chaile cuyas obras fueron analizadas en este apartado.



Figura 13. Liliana Porter, *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal, 1973)* (2013). Fotografía digital enmarcada con línea de grafito en la pared

A partir de la imagen y de la puesta en acto de su propia mano, la obra de Liliana Porter abre camino a los desplazamientos operados en el autorretrato. Pues, según Malosetti Costa (2014), en este subgénero del retrato los artistas no solo ponen en imágenes una mirada sobre sí mismos, sino también sus ideas acerca del arte, sus convicciones y sus miedos. De hecho, solo una de las cuatro obras elegidas se denomina autorretrato, pero se incluyen en este grupo dado que despliegan estrategias de autorrepresentación que se ligan con las características que definen a esta variante del retrato.

Victor Stoichita (2000) plantea que el autorretrato independiente, es decir como subgénero que en el lugar del *otro* representa a un *yo*, tuvo una aparición tardía, en los inicios del siglo XVII. No obstante, la inserción del autor en un contexto de ficción, en una historia cuyo asunto central no es la autorreflexión, puede remontarse mucho antes. Esta aparición de la figura del artista, que tiene una función similar a la firma, se hace presente de diversos modos y con distintos recursos. Stoichita los precisa y los desarrolla en una compleja y fascinante tipología.¹⁶ En el contexto de este estudio resulta significativo señalar aquellos que perduran y que se combinan en la producción contemporánea, como el autor disfrazado, el autor en autorretrato y su implicación a través del espejo o mediante el escenario de producción de la imagen que remite, de manera especial, a la obra

¹⁶ Para nombrar algunos tipos: el autor textualizado, el autor visitante, el autor como retrato, el escenario de producción integrado, mitificado, vacío, en primera persona, en tercera persona y autorreflexivo.

de Porter.¹⁷ De manera que podría decirse que en la mayoría de las obras aquí trabajadas se evidencia una permanencia —en términos temáticos y, en ocasiones, compositivos— y una actualización —de las formas, de los procedimientos y de los medios— más que, como afirma Cintia Mezza (2003), una puesta en discusión de viejas premisas.¹⁸

En las formas visuales de *yo*, la aparición del espejo es un motivo clave que alcanzó claridad en el autorretrato independiente tanto como recurso para transferir la semejanza del artista al lienzo como para presentar al espectador la génesis de su construcción. A su vez, su presencia puede reconocerse, como se ha mencionado en el Capítulo 1, en las *vanitas* como símbolo de la vanidad humana y de la preocupación por la apariencia. Y podría agregarse un asunto más: la imagen especular como tematización del hacer del artista al reflejar el espacio del taller o de alguno de sus elementos, en consecuencia, como un complejo mecanismo de vinculación entre el afuera y el adentro del espacio de la representación.

Parte de la obra de Nicola Costantino muestra la persistencia de estos problemas. En *Vanity / Tocador* su imagen se proyecta en el espejo de un sencillo mueble, que se dispone de frente al espectador, con cosméticos, perfumes y accesorios para el pelo.¹⁹ Nuestro reflejo se anula y en su lugar vemos a la artista, como si estuviera realmente sentada de espalda, que se peina y se maquilla para luego despeinarse y desmaquillarse, y volver a empezar, otra vez, en una repetición sin fin [Figura 14].

¹⁷ El escenario de producción refiere, en líneas generales, según Stoichita (2000), al acto de pintar, a la imagen del hacer y si bien este tipo refiere a los atributos del pintor, al taller y al proceso de producción de la obra admite una complejidad que es la de captar la simultaneidad de la representación del artista y de su obra. En el caso de Porter, se advierte el *topos* de la *docta manus* o de la *manus ingeniosa* y, por tanto, una manera de destacar el instrumento del hacer.

¹⁸ En función de los casos tomados para este trabajo, solo en la obra de Teresa Burga se plantea esta cuestión que formula Mezza (2003). Más allá de esta pequeña diferencia, es importante reconocer que su texto fue uno de los primeros en referir al autorretrato en el arte contemporáneo argentino.

¹⁹ Puede consultarse en: <https://vimeo.com/25217345>



Figura 14. Nicola Costantino, *Vanity / Tocador* (2011). Video instalación

En esa secuencia de acciones el rostro de Costantino adquiere, frente a la cámara-espejo, diferentes expresiones y estilos: rococó, expresionista, de los años ochenta. Su fisonomía es trabajada a modo de una pizarra mágica o de un bloque de arcilla sobre el cual los rasgos se modelan y rápidamente se desdibujan en un pausado barrido de crema y algodón. Más que en las personificaciones obtenidas, el énfasis de la escena parece alojarse en el proceso de una inacabable transformación cosmética que interroga y juega con la idea misma de la autorrepresentación.

Como una gran transformista, la artista es capaz de mutar de un momento a otro, en un desarrollo continuo de ensayo y error a través de recursos simples y sin vestuario. En otras obras, en las que interpreta personajes provenientes del mundo de la pintura y de la fotografía, la imagen fija y la puesta en escena le confiere a las distintas caracterizaciones la estabilidad propia del retrato. En éstas, a diferencia de *Vanity / Tocador*, apela explícitamente a las composiciones originales con una lograda producción o mediante el recurso del fotomontaje. Tales son los casos de *Vanity de viaje. Espejo de mano según Grete Stern* (2014) o *Nicola Narcisa evocando a Caravaggio* (2009), en las cuales el juego del doble se complejiza, una vez más, en la relación entre el autorretrato y la imagen especular.



Figura 15. Oscar Muñoz, *Narciso* (2001-2002). Video

Oscar Muñoz contribuye a esta indagación en *Narciso*. El video muestra un lavamanos blanco con agua estancada.²⁰ Sobre esa superficie, vista en picado, flota el autorretrato que el artista dibujó con una suerte de carbonilla y que por efecto del agua genera una sombra débil que lo duplica. A medida que la reproducción avanza se observa, producto de un paulatino drenaje, cómo las líneas negras que componen el rostro se van deformando hasta disolver completamente la fisonomía y convertirse en un simple polvo depositado en el fondo del recipiente [Figura 15].

Como un anticipo del destino fatal de Narciso, el rostro de Muñoz, que ya no está reflejado sino dibujado sobre el agua, se hunde, o más bien se deshace, y termina por escurrirse en la profundidad del desagüe, dejando, sin embargo, los rastros de la tinta.

El embate contra la autorreferencialidad, en la obra de Muñoz, no puede desprenderse de la pregunta por la naturaleza de la imagen. Paola Cortes Rocca (2015) sugiere que es el carácter residual de las imágenes lo que termina subrayándose en la propuesta del artista, como una condición que está destinada a desaparecer de manera progresiva por su propia materialidad —tinta, carbonilla—, por un inadecuado soporte —agua— y por un procedimiento radical de desfiguración. Un destino de pérdida que, en este caso, se anuncia por una autorrepresentación que no es copia ni huella del original, sino copia de copia.

²⁰ Puede consultarse en: <https://vimeo.com/52485348>

En contraposición a la disolución del yo, Teresa Burga indaga en la producción de la subjetividad desde su carácter constituido y predefinido, precisamente en ese *hacerse* a través de los actos, políticos y administrativos, de representación. En *Autorretrato. Estructura. Informe*, 9.6.72 reúne la historia clínica de un solo día de su vida. Organizada en tres zonas —informe rostro, informe corazón, informe sangre— los documentos, las imágenes y los análisis proveen una aproximación científica, estandarizada y mensurable, sobre su propio cuerpo. Así, el mapa médico se compone de fotos con las proporciones de su cara y de su perfil, un informe bioquímico y un electrocardiograma que, con un dispositivo rojo y parpadeante, mide la frecuencia cardíaca. Todo acompañado de diagramas que describen sintéticamente las secciones de cada área fragmentada de su organismo [Figura 16].

La temprana recuperación crítica del autorretrato, empleada por Burga, pone en discusión el proceso de introspección característico de este género —y la posibilidad de una permanencia inalterable de sus asuntos—, pero también, como identifica Andrea Giunta (2014), permite inscribir en un lugar técnico una pregunta por las representaciones sociales de lo femenino que se diseminó en los años sesenta y que continúa en el arte más contemporáneo.

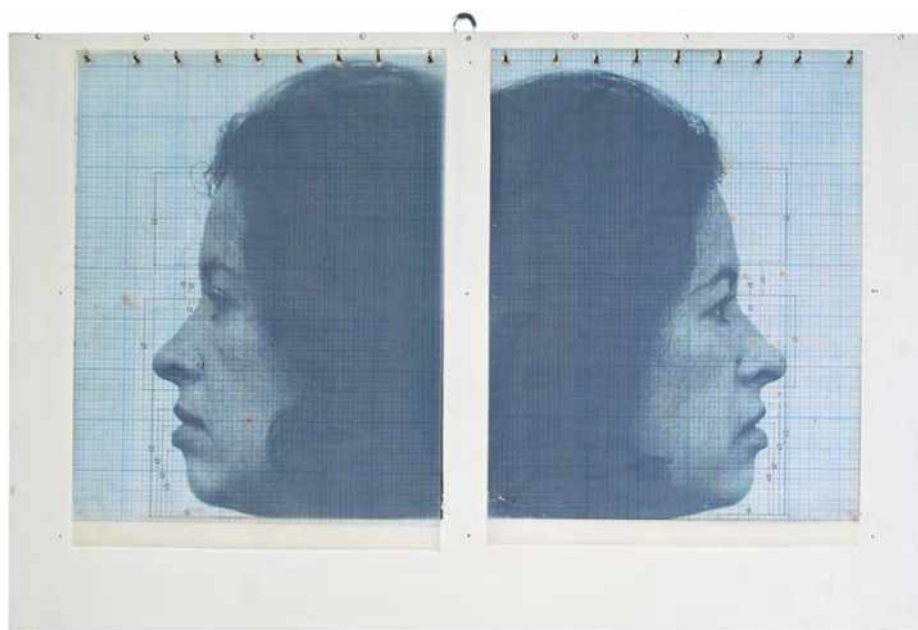


Figura 16. Teresa Burga, «Informe rostro», de la exposición *Autorretrato. Estructura. Informe*, 9.6.72 (1972). Fotografía y papel vegetal

Desnudos

El trabajo de Teresa Burga visibiliza algunas de las preguntas que el arte y la teoría feminista hicieron respecto de la representación del cuerpo femenino y que pueden ser trasladadas, en función de este eje, a los intentos de abrir la sellada tradición del desnudo y de desvirtuar ese poder que define la historia de este subgénero como la representación de un cuerpo humano, el de la mujer, realizado por y para un hombre.²¹ En este marco, uno de los propósitos del desnudo como *género* pictórico que tiene un *género* preciso,²² es desde tiempos remotos el control y la regulación del cuerpo femenino. Burga reúne en su obra dos discursos en los que estos objetivos se encuentran: el arte y la medicina, en donde el cuerpo, como afirma Lynda Nead (1998), «está más sujeto a escrutinio y juzgado de acuerdo a normas específicamente históricas» (p. 26).

El estudio de la figura humana fue el aprendizaje central para los pintores de historia y su largo desarrollo y autoridad configura una de las tradiciones estéticas principales de la cultura occidental. Casi todos los trabajos sobre el desnudo recaen en esta secuencia histórica evolutiva que, con distintos nombres —Giorgione, Tiziano, Rubens, Ingres—, se revitaliza y se extiende en el arte moderno —Manet, Degas, Renoir, Picasso, Sívori, Schiaffino—.

Tal como se señaló en el Capítulo 1, a raíz de las consideraciones de Linda Nochlin (2007), el uso de modelos femeninos desnudos dominó la clase del natural después del siglo XVIII y fue, justamente a mediados del siglo XIX, cuando la mujer se hizo más presente como objeto de la pintura. El interés hacia el desnudo femenino en contraposición con el masculino se sostuvo en la presunción de su integridad formal y su atractivo estético y sexual. Así lo ejemplifica el texto pionero de Kenneth Clark [1956] (1981), pero también muchos otros que recurrieron a este tema, aunque lo han revisado y cuestionado muy poco.²³

Sin dejar de lado las representaciones del desnudo masculino y los arquetipos que también han cincelado su imagen, las obras de este apartado rodean algunos asuntos que desprenden del cuerpo desnudo, tales como la construcción dualista de las corporalidades,

²¹ La aceptación, supuestamente natural, de la expresión «el desnudo» como desnudo femenino que instala, al mismo tiempo, la identidad masculina tanto del artista como del espectador de esas imágenes, es analizada profundamente en «Un discurso sobre el cuerpo despojado de ropa y el desnudo» (1998), de Lynda Nead.

²² Este juego de palabras es también trabajado por Teresa de Lauretis (1996). La proximidad que propone la autora entre los significados de la palabra *género*, como término clasificatorio de formas artísticas y de sexos, se vuelve significativa para analizar la *tecnología de género* presente en el desnudo, concepto que de Lauretis, utiliza para denominar las técnicas y las estrategias discursivas por las cuales es construido el género en tanto producción de las diferencias sexuales.

²³ Para una consideración más completa e historiográfica sobre el desnudo desde un enfoque feminista, puede verse: «Teoría del desnudo femenino» y «El marco de la tradición» (2018), de Lynda Nead. Sobre la producción y la recepción de desnudos ejecutados por artistas mujeres en la Argentina: «La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930» (2018), de Georgina Gabriela Gluzman.

las relaciones entre artista y modelo, entre arte e imágenes de la cultura visual, y las ambigüedades entre arte y obscenidad, placer y culpa, cuerpo y divinidad.



Figura 17a. Martín Di Girolamo, de la serie *Diosas* (2008). Resina epoxi, poliéster, óleo, esmalte sintético

El hiperrealismo impacta y seduce. Es una cualidad que está presente en la producción de Martín Di Girolamo y que inmediatamente nos interpela. En sus primeras series,²⁴ las esculturas tienen como motivo central a mujeres jóvenes en poses exageradas, como si estuvieran congeladas por el disparo de una cámara. Y es que parte de imágenes conocidas, provenientes del mundo de la televisión, de las revistas y de las pasarelas. Las reproduce con provocativa exactitud y con un detalle tan excesivo que deja ver las marcas del bronceado, las texturas de la piel detrás de una tela mojada o las cejas delineadas [Figura 17a]. La ambivalencia que produce el gesto del artista al imitar esas figuras y producirlas a través de un artesanal modelado con arcilla, y luego con moldes de resina epoxi, puso en duda la inserción de su obra en esta tesis. Sin embargo, la razón de estar escribiendo, finalmente, sobre esta producción tiene la intención de interrogar y de poner en discusión los alcances y los límites de una obra que, desde su indudable mirada masculina, resulta polémica.

La regularidad de este tipo de esculturas, que lleva poco más de veinte años, tuvo en la trayectoria del artista un primer vuelco en 2013, cuando presentó en el Centro Cultural Recoleta (CCR)²⁵ un conjunto de obras abstractas que si bien partían de los referentes

²⁴ Se refiere a *Maquillaje* (2000), *Cliché* (2003), *Sola* (2005), *Girls* (2007), *Pathological beauty* (2007) y *Diosas* (2008).

²⁵ La exposición se denominó *Entro* y tuvo lugar entre el 14 de noviembre y el 8 de diciembre de 2013.

habituales se descomponían en líneas de color. En 2017 otro cambio significativo emerge en su trabajo: la serie *Stage diving*. En ella reaparece el virtuosismo técnico, pero aplicado a otras figuras, algunas son: un hombre de una delgadez extrema [Figura 17b],²⁶ un manifestante con disparos de balas de goma en el abdomen y un niño sin vida procedente de una embarcación de inmigrantes de Libia.²⁷ Como una contracara a su reconocida obra, estas últimas producciones hablan, de alguna manera, de la singularidad de un momento. Es decir, la vinculación directa de estos cuerpos semidesnudos, la mayoría masculinos, a un contexto específico, aunque no se presente de manera explícita. Tal vez, esto permita volver a mirar aquel universo femenino, en el que hay algo que pareciera inalterable.



Figura 17b. Martín Di Girolamo, de la serie *Stage Diving* (2017). Resina epoxi y esmalte sintético

Sobre la fuerza de estos sentidos fijos, se instala la obra de Ad Minoliti. Propuesta por la artista²⁸ a *Playboy Argentina* para su publicación, *Play G* se compone de un conjunto de fotomontajes digitales en los que se combinan figuras geométricas e imágenes de la historia del arte, de la pornografía, del diseño, de la decoración de interiores y de la computación gráfica. Formas diversas, texturas retro y una intensa paleta de colores invaden y desencanjan, aunque no clausuran, las anatomías exuberantes, las gestualidades explícitas y la rutina

²⁶ La referencia exacta corresponde a Fabián Tomasi. Tras años de trabajar como fumigador, en la localidad de Basavilbaso en Entre Ríos, contrajo una polineuropatía tóxica severa a raíz de la exposición al glifosato y murió a los cincuenta y tres años, pesando cuarenta kilos. El caso de Tomasi se convirtió en un símbolo de la lucha contra los agrotóxicos.

²⁷ Integran la serie otros personajes precisos, como Ninja y Yo-Landi, protagonistas de la banda *Die Antwoord* y Aisha Mohammadzai.

²⁸ En esta ocasión, se respeta la «x» pues la artista se enuncia de esa manera.

de prácticas que se suponen excitantes. En la provocadora permanencia parece situarse el gesto de Minoliti que se manifiesta, a su vez, en las divertidas, complejas y atractivas composiciones que no abandonan ni reniegan del estímulo sexual [Figuras 18a y 18b].

Interpelado desde varios frentes, el desnudo aparece, entonces, como uno de los géneros predilectos para cuestionar la representación normativizada de los cuerpos y la distinción binaria hombre-mujer. *Play G* no solo se dedica a este conjunto de imágenes, sino que la extiende en una reflexión sobre los entornos domésticos y sobre la aparente inocencia de las formas. Así, surge la necesidad de generar una tentación sexual que carente de referencias literales, y de binomios, explora en el erotismo de la geometría y en la indefinición de los cuerpos, es decir, un *posporno abstracto* según las palabras de lx artista. *Play G* es, en definitiva, una invitación, como apunta el grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual (Davis y otros, 2014) a agitar los límites de lo deseable y de lo imaginado.



Figuras 18a y 18b. Ad Minoliti, Sin título, de la serie *Play G* (2014). Impresión color sobre canvas

Una tradición milenaria sostiene que el cuerpo de Cristo quedó impreso en una tela.²⁹ En ella, se incluyen un conjunto de imágenes que, al ser consideradas reliquias, no están producidas por la mano del hombre (*acheiropoietos*), sino a partir de un contacto físico con su cuerpo. Entre las más destacadas, figuran el *Mandyllion* de Edesa, el paño de la Verónica y el Santo Sudario de Turín. Mientras que las dos primeras reflejarían a Jesús en vida, en especial la de

²⁹ Véase: «El “verdadero retrato de Cristo”. Leyendas e imágenes en disputa» (2009), de Hans Belting. También: «La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado» (2010), de Georges Didi-Huberman.

Verónica durante el Viacrucis, la segunda se supone que es el lienzo que lo habría envuelto durante su sepultura. Aunque una de las tantas diferencias se funde en el rescate otorgado, ya sea al dolor o a la resurrección, comparten un mismo objeto de veneración: el rostro.

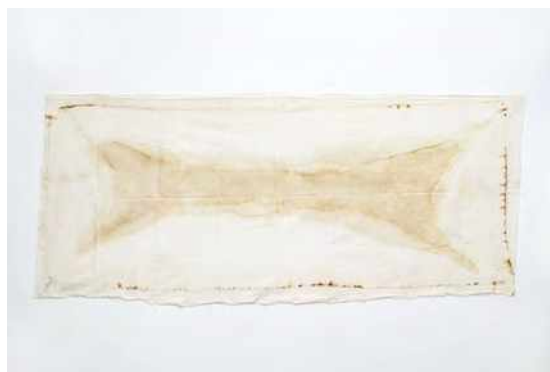
Andrés Piña interpretó esta condición *auténtica* y original en una de las piezas que formó parte su proyecto: *Tu remera, mi sudario*. En ella, un joven desnudo³⁰ y recostado boca abajo permanece encerrado en un cajón de vidrio y de hule que en su extremo contiene un hacha, como una suerte de salvación o escape por si, en algún momento, el truco falla. Durante horas, el performer casi inmóvil es estimulado para que transpire, igual que a muchos de los objetos que Piña suele exponer bajo el mismo efecto, a través de artefactos de calefacción. La comprobación de lo vivo y de lo orgánico puede percibirse en las gotitas de agua que van empañando el envoltorio de plástico y que amenazan a ese cuerpo que yace inerte y pasivo [Figura 19a].



Figura 19a. Andrés Piña, *Tu remera, mi sudario* (2016). Escultura y performance

El registro fotográfico del acontecimiento alude, una vez más, a la figura histórica al incorporar una imagen en la que el cuerpo parece haber desaparecido milagrosamente de la cabina, sin ninguna rotura del plástico y sin siquiera usar el hacha [Figura 19b]. La foto siguiente muestra el paño blanco con la silueta indefinida y amarronada, que no es más que la huella de la pura presencia [Figura 19c].

³⁰ El performer es Mauricio Poblete, pintor, dibujante y activista, es conocido como «La Chola», un alter ego desde el cual trabaja temáticas que abordan la identidad y la cultura andina.



Figuras 19b y 19c. Andrés Piña, *Tu remera, mi sudario* (2016). Escultura y tela

El trabajo del artista parece, entonces, dispuesto a traernos a la memoria la eficacia de estas imágenes en una actualización que, como la eucaristía, desvía la atención que tuvo el rostro, para concentrarse en exhibir y en contemplar un cuerpo real, desnudo y anónimo, en el que se reúnen el sacrificio y el alivio.

La idea del cuerpo desnudo como soporte —o como elemento decisivo que en el caso de la obra de Piña remite al dolor, a la muerte y a la salvación— es un tema central en el arte que tiene, por supuesto, sus continuidades en el presente, pero también sus desplazamientos. Así, el cuerpo desnudo se abre exhibiendo un abanico de posibilidades en las que también se fusionan distintos estados que, a primera vista, parecen incompatibles. En *Imanes*, Lidzie Alvisa trabaja desde la exhibición de diferentes planos de su cuerpo. De manera explícita y consciente, las tomas de las fotografías y las poses apuntan a zonas erógenas de la mujer extensamente tratadas en la representación del deseo y del placer. Sobre esa base histórica y carnal se apoyan un sinfín de alfileres que, como una nueva superficie metálica, disimulan la sexualidad [Figuras 20a y 20b]. Estos pequeños objetos punzantes aparecen también incrustados en las cajas negras que enmarcan cada una de las imágenes. Erotismo y dolor se ven fundidos en una pulsión que atrae y se obstaculiza. Pareciera haber una referencia ligada al placer y a la culpa.



Figuras 20a y 20b. Lidzie Alvisa, Sin título, de la serie *Imanes* (2000-2001). Fotografía, cartón, alfileres y acrílico

Identidades y subjetividades

La indumentaria cubre al cuerpo. Entre los numerosos comentarios y controversias que suscitaron las majas de Francisco de Goya, hay algunos que cuentan que la razón de dos pinturas del mismo personaje se explica por una artimaña que el coleccionista Manuel Godoy le proponía a ciertas visitas. Supuestamente, las colocaba a ambas en el mismo marco, la vestida sería la primera en mostrarse y luego, detrás de ella, aparecería la misma figura y bajo la misma pose, pero sin ropa.

La diferencia entre un cuerpo desnudo y uno vestido es decisiva o, al menos, significativa y anima a poner la atención en los complejos procesos de construcción de la apariencia. Contradictoria y complementaria, la vestimenta oculta y exhibe, afirma la identidad y enuncia la diferencia.

Durante un año y medio, Geraldine Lanteri trabajó en un taller de costura. El contacto frecuente con las personas que se acercaban al local y el estrecho vínculo con sus atuendos configuran la masa madre de una extensa serie de fotografías instantáneas y clandestinas³¹ en las que, a modo de dípticos, se muestran prendas individuales colocadas en sus perchas. Al lado de ellas, un breve texto explica, con las palabras de la artista, los motivos de la reparación, las anécdotas o las situaciones con las que se encontró ante cada cliente cuyo nombre y edad son parte del encabezado.

La pregnancia de la ropa colgada, removida del cuerpo, parece un señuelo dispuesto a atrapar la naturalidad con la que espectador se enfrenta ante la vestimenta. Así, en ocasiones,

³¹ Lanteri confiesa que las tomó una vez cerrado el local y sin el consentimiento de los clientes.

ropa e identidad de género no se corresponden. Aunque la obra no profundiza en esta relación, la sugiere, en especial, mediante la continuidad de prácticas —bordado, costura, tejido, confección— que fueron asociadas al universo femenino.³²

Usadas y modestas, tienen el aroma de lo personal y de lo cotidiano. Llevan a cuestras las tramas más habituales alrededor de la apariencia. Achicar, agrandar, acortar o ajustar resumen la lista de pedidos, acompañados de microhistorias que revelan un pasaje que de lo privado se abre a lo público [Figuras 21a y 21b]. Como un retrato doblemente ausente, las prendas nos devuelven una imagen en la que las marcas íntimas y subjetivas se funden con patrones, en usos y en normas de la vida social.



Figuras 21a y 21b. Geraldine Lanteri, «Alicia», de la serie *Arreglos de ropa* (2007-2008). «Osvaldo», de la serie *Arreglos de ropa* (2007-2008). Fotografía

³² Por ejemplo, en la serie las prendas infantiles o, tradicionalmente, masculinas conservan el nombre de mujeres, las que encargaron el pedido. Aunque a veces coincidan, son escasas las imágenes en las que la ropa de hombre haya sido llevada al comercio por hombres y, lo que es más llamativo, en ninguna imagen aparece el caso inverso.

En *La ausencia*, Santiago Porter trabaja con una estrategia similar que comprende no solo a la ropa, sino a los objetos; esas posesiones que guardan la memoria de las personas que las utilizaron. Cada imagen está constituida por dos partes. A la izquierda, un retrato de familiares de víctimas del Atentado a la AMIA. A la derecha, el elemento que hace presente la ausencia de la persona, pero también la violencia [Figuras 22a y 22b]. La identificación queda, entonces, solapada por el impacto del acontecimiento, pues generalmente son las fotos de aquello que tenían puesto o los objetos con los que se encontraban minutos antes de que estallara el desastre. Pero, no todos incurren en este señalamiento: están también los que se distancian de la inmediatez del hecho y remiten más bien a una zona común y compartida en la que la referencialidad, la tragedia y la pérdida no están ni son evidentes, ni siquiera en la gestualidad de los retratados.

Los epígrafes colaboran en inscribir y en registrar cada testimonio, a la vez que configuran el vínculo entre retratado y objeto. Mientras que las imágenes —austeras, monocromáticas y precisas— escapan de esta crudeza informativa, como si la vida hubiera tenido que seguir transcurriendo.



Figuras 22a y 22b. Santiago Porter, Sin título, de la serie *La ausencia* (primera parte) (2001-2004). Fotografía

Es la representación de un cuerpo que no está, pero que se *presenta* diferente y con distancia. Es un desvío, un desfasaje entre representante y representado. Las esculturas blandas de Ariadna Pastorini prolongan aún más este alejamiento. Se tratan de prendas de una sola pieza, de goma y de cuerina, realizadas sin moldes previos: con tijera y máquina de coser.³³ En ellas se logra vislumbrar torsos, extremidades y troncos a pesar de los numerosos frunces, dobladillos y drapeados que los interfieren, profundizando la indeterminación e invalidando su uso [Figuras 23a y 23b]. Quiebran la lógica del vestir, son diseños de trajes

³³ Algunas de estas obras fueron analizadas, también, por María Moreno (2015). En su reseña plantea una interesante vinculación con las producciones de Mariela Scafati, en el contexto de la exposición *Las cosas amantes* (2015-2016, Galería Isla Flotante) que las artistas realizaron de manera conjunta.

sin destinatario, esculturas sin volumen ni masa, pedazos de tela cosida con cremallera. Al no poder usarse queda la piel.

Por su textura o por su color, los textiles de Pastorini se acercan a un cuero, a una superficie suave y sintética. Desollados y vacíos, cuelgan desgastados de la pared, a veces de sogas y otras de estantes, como el autorretrato de Miguel Ángel en *El Juicio Final*.



Figuras 23a y 23b. Ariadna Pastorini, de la serie *Escultura de goma* (2016). Goma dibujada y cocida a máquina con incorporación de cierres. *Caminar* (2017). Estructura en cuerina acharolada con remaches de metal

«Monstruoso es lo que insiste en mostrarse» (Ambrosini & Pourrieux, 2014, p. 40). Desde su origen etimológico, la palabra era una advertencia, un aviso que enviaban los dioses para indicar que algo terrible iba a suceder. Incluso, puede ser visto como la ruptura de una expectativa. En la sutileza de esa trasgresión se ubica la obra de Lorena Fernández. Un conjunto de retratos de jóvenes de tres cuartos, con vestimentas sobrias y de época, posan sobre fondo negro. Ligeramente rotados y a menudo en plano medio, los rostros cargan con un exceso. Foto tras foto, cejas, barbas, bigotes, van en aumento hasta cubrir, en algunas ocasiones, parte de las caras. La prolijidad y la verosimilitud de los apliques, tupidos, minuciosamente peinados y del mismo tono que los cabellos, se articulan con los rictus elegantes de cada una de las figuras [Figuras 24a y 24b].

Las mujeres barbudas fueron objeto de leyenda, extrañeza y estigmatización. En el *Retrato de Antonietta Gonsalvus* (1594-1595), Lavinia Fontana se ocupó de precisar una forma

para la niña que había heredado la enfermedad de su padre.³⁴ Luego, la fotografía y el cine se encargarían de reproducir las imágenes de esas mujeres que fueron parte, incansablemente, de la atracción de circos y de ferias.³⁵ La artista las vuelve a traer a la memoria en una reversión en la que la bestialidad, relegando de su cualidad exótica, se manifiesta inusualmente bella.



Figuras 24a y 24b. Lorena Fernández, «Anük Torre Obeid», de la serie *Quién me defenderá de tu belleza* (2015). «Loli Mosquera», de la serie *Quién me defenderá de tu belleza* (2015). Fotografía digital. Impresión glicée

Merodeando la ingenuidad y lo monstruoso, Laura Códega propone una serie de descomposiciones. Elige un procedimiento práctico y eficaz: desordenar las partes de una cara. Así, en una de sus expresivas pinturas, puede verse la sencillez de la transformación: los ojos se reemplazan por dos bocas con dientes visibles y desparejos; la nariz, por el perfil de una oreja, y la boca, por un ojo al acecho. A la gestualidad de la pincelada y de una paleta, fría y pálida, como si el lienzo fuera un cutis sensible, la artista perfora el rostro con dijes, arandelas y cadenitas que terminan de sellar el aspecto de ese personaje calvo, entre siniestro y simpático, que parece salido de una insospechada tribu urbana [Figura 25a].

³⁴ Antonietta, al igual que Pedro Gonsalvus, su padre, y otros miembros de la familia, tenía hipertrichosis —conocida coloquialmente como síndrome del hombre lobo—, un trastorno genético que causa cantidad anormal de vello en el cuerpo. El de Pedro fue el caso más antiguo descrito en Europa y existen varias pinturas en las que se lo retrató. En una de las imágenes de la serie, Fernández se autorretrata como la niña.

³⁵ Este tópico también fue trabajado por Max Gomez Canle en la serie *Love paintings* (2016).



Figuras 25a. Laura Códaga, «#5», de la serie *Las dos caras* (2015). Cadenas, dijes y óleo sobre tela

En otras de las piezas que conforman el conjunto, la simpleza de unas formas ovaladas con algunos detalles circulares alcanzan para figurar un cara o una máscara [Figura 25b]. Dentro de esa suerte de ventana animada, se proyectan otros espacios, se acoplan otras realidades que, como si de visiones de ensueño se trataran, advierten que la solidez de lo que llamamos identidad no es más que un fantasma o una sombra que se escapa.

Si el retrato permite un «desvelamiento de un yo» o, en términos de Aumont (1998), «debe expresar aquello que hay que denominar sujeto» (p. 32), podemos pensar a estas obras, entonces, como encargadas de quebrar, o al menos de complicar, las convenciones visuales de esa suposición.



Figura 25b. Laura Códaga, «#3», de la serie *Las dos caras* (2015). Óleo sobre tela

Rostros borrosos, espaldas y cuerpos fragmentados

Rosana Simonassi insiste en la difuminación del rostro desde una poética renovada. Trabaja con retratos al daguerrotipo a los que vuelve a fotografiar y los interviene con humo. La solemnidad de aquellos retratados apenas se deja entrever, pues ha quedado envuelta debajo de una densa capa de marcas, de manchas y de bocanadas de grises en la que los defectos de las vulnerables y desgastadas placas de cobre y plata se encuentran con la acción planteada por la artista, más de cien años después.

La opacidad a la que somete a esos objetos, únicos y lujosos que antecedieron a la reproducibilidad de la fotografía, asume una dimensión críptica que requiere de un tiempo de observación en el que mágicamente, como al principio, se van revelando ciertos rasgos, en una revuelta donde la figuración se esfuerza por aparecer [Figura 26a].



Figura 26a. Rosana Simonassi, «Mácula», de la serie *Blinde Klippe* (2015). Fotografía intervenida con humo, copia en papel de algodón

Blinde Klippe, cuya traducción del alemán se refiere a ‘punto ciego’, se compone de otras obras que se ligan en una propuesta que, sin dejar de aludir a las cualidades visuales del daguerrotipo, gira alrededor de lo que emerge y se desvanece.³⁶ En ellas, la borrosidad de las imágenes, enmarcadas ahora en un espejo previamente raspado, deja lugar al reflejo nítido y fragmentario de quien las enfrenta [Figura 26b]. Concebida con el propósito de interactuar con el espectador, la serie persiste, a través de unas superficies oscuras y pulidas, con la idea de devolvernos un rostro que como las placas metálicas y las pantallas nos permiten reflejarnos.

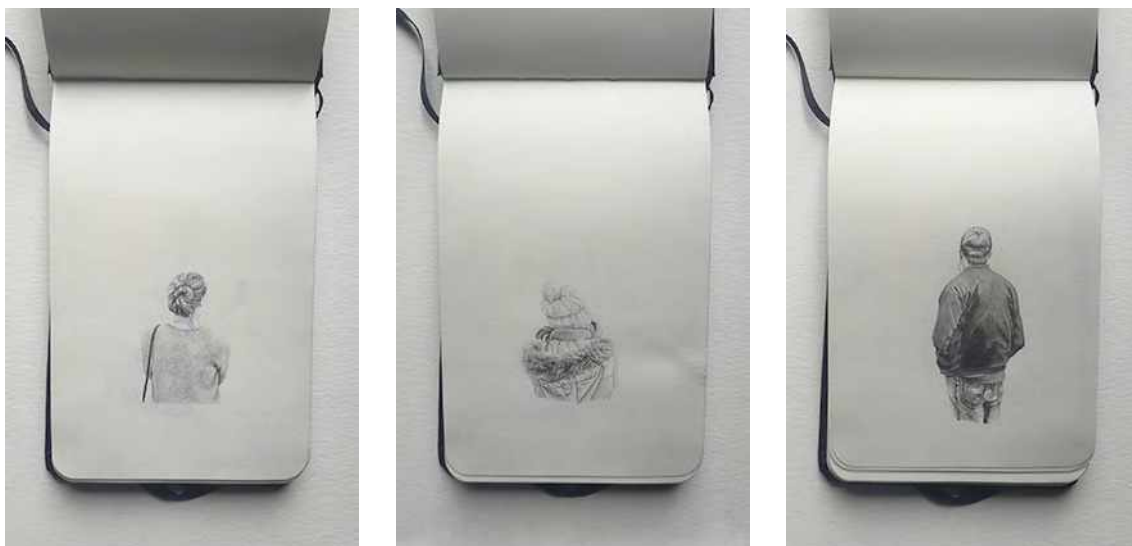
³⁶ Una máquina de humo, que aquí no se trabaja, termina de completar la serie.



Figura 26b. Rosana Simonassi, «2», de la serie *Blinde Klippe* (2015). Fotografía intervenida con humo, copia en papel de algodón y espejo decapado

Personas de espaldas. Lo que casi nunca vemos de nosotros mismos. Los dibujos a lápiz de Sebastián Camacho intentan captar el carácter de las figuras desde esa singular perspectiva. Les dedica a cada uno de sus retratados una hoja blanca de su pequeña libreta, los ubica en la parte más baja y se ocupa en hacerlos relucir mediante una factura detallista y precisa [Figuras 27a, 27b y 27c]. En actitud de quien espera, muchos de ellos están parados, con las manos en los bolsillos o con los brazos cruzados. Les cuelgan carteras, mochilas y capuchas. Algunos están abrigados, llevan gorras y camperas. En otros se destacan sus rodetes y también las ondulaciones de cabellos sueltos. Lo que Camacho captura pareciera ser un instante, un momento fugaz que tomó en la calle. La técnica y el soporte tienen la connotación de algo hecho al pasar, esbozado, pero impecable y delicado.

La *Escopofobia*, el título que lleva la serie, es el miedo a ser mirado por otros. Un temor que se percibe proyectado en los retratados de los cuales solo se pueden imaginar los rostros. En esa evasión, el artista propone mirar, a través de un recurso simple e inquietante, aquella zona que no conocemos, pues ¿quién logra identificarse y reconocerse plenamente con su imagen dorsal?



Figuras 27a, 27b y 27c. Sebastián Camacho, Sin título, de la serie *Escopofobia* (2017). Dibujo a lápiz sobre papel

El trabajo de Lucía Fainzilber se enmarca también en este cuestionamiento. *Somewear* se conforma por un grupo de imágenes en las que se autorretrata de espaldas, cubierta con una túnica o un pañuelo que se mimetiza con el fondo. La figura casi anulada de la artista queda reducida a un volumen que se percibe, parcialmente, entre las recargadas tramas que selecciona para cada una de las fotos [Figuras 28a y 28b]. En el recurso de fundir su cuerpo en los colores, en las formas y en las texturas que las telas y los entornos le brindan se revela el interés en la práctica del desdoblamiento.

Atractivas y atrapantes, las imágenes de Fainzilber consiguen centrar la atención en la transformación visual de una identidad múltiple en un juego permanente en el que ser y parecer se vuelven ambivalentes. Una digresión a la relación que mantiene con la fotografía de moda, en la que, por primera vez, se desplaza del detrás de cámara al centro de la escena.



Figuras 28a y 28b. Lucía Fainzilber, Sin título, de la serie *Somewear* (2014). Fotografía

Del rostro borroso, a la espalda y de la espalda al cuerpo. El recorrido que propone este apartado deriva hacia el cuerpo humano, su estructura, sus límites y sus formas vacilantes. Es el que concentra todas las miradas, es su turno. En esta línea, el retrato se expande al incluir la pérdida de la experiencia de figurar un cuerpo entero, inalterable y pleno.

La obra de Verónica Romano se afirma en el diálogo con una tradición, la de la escultura y su largo desarrollo en la representación de la figura humana. Sus piezas de yeso y de un blanco puro son el resultado de descomponer y reconstruir. En la exposición *La estatua casera*, coloca en el suelo cinco fracciones: un brazo cortado, una pierna seccionada en tres partes y un busto. Girados en diferentes posiciones, los cinco pedazos se vinculan por un rectángulo negro y dos varillas doradas que aluden, esquemáticamente, a un torso, como en una sofisticada pericia [Figura 29a]. Cerca, sobre una base, descansa un bulto ovalado y ahuecado en cuyo interior se revela el brillo de un bronce pulido [Figura 29b]. El vacío y el fragmento son reconducidos a un conjunto que ahora se presenta reconfigurado y dislocado. Se trata, como sugiere Omar Calabrese (1994), del gusto por la incertidumbre y de la adquisición de nuevas valorizaciones provenientes de la puesta en escena de los fragmentos.



Figuras 29a y 29b. Verónica Romano, de la exposición *La estatua casera* (2016). Instalación. Bronce esmaltado con sección pulida y yeso

También, la idea de fragmento, continúa Calabrese (1994), se sostiene en evitar el orden de las conexiones, en un derramarse que elude la totalidad o el centro, como en la producción de Cinthia De Levie. En *¿Qué hacer con las manos?* la artista explora lo hostil y lo mutilado [Figura 30]. Dispone en el espacio de la sala varios objetos que hacen referencia a prótesis y a postizos. Algunos moldes de dedos aparecen en el suelo, como tripas amontonadas, a otros los ubica en la altura engarzándolos en una alargada barra de acero que cuelga de poleas a modo de una típica máquina de dorsales de un gimnasio. Una peluca negra cubierta de ásperas hebras color carne, y sostenida de un tubo metálico, se eleva por encima de dos mecánicos y artificiales brazos que completan la mórbida escena. Materiales rígidos, sensaciones blandas, estructuras desafectadas y una paleta excesivamente rosa actúan como el reemplazo de las formas propias de lo humano. Nuevas maneras de la corporalidad que no dejan de abordar la pregunta por los límites, si es que los hay, entre lo vital y lo inanimado.



Figura 30. Cinthia De Levie, *Qué hacer con las manos* (2017). Instalación

Palabras finales

En el comienzo de este trabajo se planteó si la categoría de los géneros de la pintura tenía vigencia en la actualidad, si podía considerarse una herramienta productiva para el análisis y la interpretación de las obras. Se partía de una hipótesis concreta: la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato se hacen presentes en numerosas producciones artísticas contemporáneas.

Para dar cuenta de esto, se puso el foco en una selección que pudiera ofrecer un panorama nutrido y diverso. Así, la división al interior de cada capítulo se activó con las imágenes elegidas, lo que supuso un encuentro directo con la singularidad de lo visual. Los agrupamientos más evidentes de esta aproximación son aquellos que se apartan de los subgéneros tradicionales —*vanitas*, autorretratos, desnudos— y que plantean nuevas vinculaciones entre las piezas. «Consumo», «Identidades y subjetividades», y «Obturación» dieron cuenta de los desvíos formales a las que son sometidos los tres géneros, aunque sin perder de vista los asuntos que los caracterizan.

El recorrido no se centró, entonces, en una reconstrucción cronológica y exhaustiva de la historia de los géneros, sino en un conjunto de obras que permitieran iluminar problemas específicos que profundizan, actualizan y, en ocasiones, trascienden los debates suscitados al calor de cada género. Entre las cuestiones que aparecieron como una renovación y una ampliación se destacan: las relaciones entre la obra y el entorno (en particular en el Capítulo 2); el tiempo como un factor determinante en la configuración de las propuestas estéticas, sobre todo en el conjunto «Flores y plantas»; y el tratamiento de nuevos modos de percibir y de representar el espacio y los sujetos a través de dispositivos tecnológicos, de aplicaciones y de redes sociales, frecuentes en los apartados «Acciones y desequilibrios», «Mapas», «Ocasos» y, en términos generales, en el capítulo «Retrato».

Indagar, exponer y discutir usos, funciones y técnicas antiguas forman parte de una práctica recurrente de los artistas y fueron un eje que atravesó la totalidad del Capítulo 3; aunque en las partes «Fotogénicos», «Ciencia» y «Estado» se desplegó con claridad, apuntando a la fotografía como prueba de verdad.

Los cuestionamientos sobre los códigos, las convenciones y, en consecuencia, la supuesta inocencia y transparencia de la representación se trataron con especial atención en las obras que integran las series de los apartados «Mapas», «Turismo», «Desnudos», «Lo femenino» y «La línea». Estos casos, y algunos otros, superaron las temáticas y los alcances propios de cada género, como la relación copia y original, el carácter residual de la imagen,

la condición efímera, los materiales no convencionales y el problema del tiempo histórico. Este último ha sido trabajado en el Capítulo 1, bajo el nombre «Rasgos contemporáneos en la producción tradicional», y es la parte que, sin dudas, pone de manifiesto el ejercicio de mirar con ojos renovados. Como afirma Régis Debray (1994), «mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia» (p. 38). Esa organización puede ser construida en el marco de las nociones preexistentes de la trayectoria histórica o explorando e interrumpiendo sus lógicas. Un modo posible de ensayar esta idea se materializó en este subcapítulo que trató de redefinir las imágenes del pasado a través de la experiencia del presente y señalar, en ese tránsito invertido, el surgimiento de un nuevo objeto para ver.

En esta línea, en las introducciones se buscó una estructura permeable entre épocas, poéticas y producciones que facilitara el abordaje de las principales discusiones historiográficas, en especial, aquellas que aún conservan una asombrosa actualidad, entretejidas con una síntesis de los contextos de surgimiento y en diálogo con las tensiones que supone repensarlos desde las perspectivas locales. Entre los enfoques que se han retomado, se distinguen: la división entre arte y artesanía; las jerarquías entre forma y contenido, y entre esfuerzo intelectual y habilidad manual; las atracciones mutuas entre arte y cultura visual; los acuerdos entre representado y representación, y la construcción visual y social de la diferencia sexual.

Algunas series permitieron detallar los modos en los que se reinventó la tradición en función de las particularidades de nuestra región. Estos son los casos de «Lo podrido y la carne» —que vuelve a traer a la memoria las dicotomías decimonónicas, como también la violencia de la última dictadura cívico militar en la Argentina—, «Lo urbano», «Un mismo río», «Historia, política y memoria», «La línea» y «Mapas» que reconsideran, por ejemplo, los primeros perfiles de las ciudades de Sudamérica, la experiencia de habitar estas urbes, la problemática del *desierto*, los conflictos de frontera, la inestabilidad geopolítica del continente, entre otros.

En suma, en lugar de describir a cada género solo bajo los términos de lo que podrían considerarse las características generales de cada época, es decir, acorde con las ordenaciones tradicionales por movimientos, signados, generalmente, por una lectura evolutiva, se intentó comprenderlos en función de lo que las imágenes proponen, en cómo ellas mismas configuran, solapan y desandan lo que se *ha dicho* y se *ha hecho* dentro de los límites, a veces porosos, de cada clasificación genérica. En este punto, no fue solo la fuerza de una categoría la que imprimió una orientación, sino la de una producción que dialoga y discute entre sí, y que cruza las fronteras de un período y de un país. De ahí que la noción

de estilo, asociada generalmente a una historia del arte lineal, desarrollista y, en ciertos puntos, teleológica, resulte segura para precisar los cambios, pero insuficiente para describir la simultaneidad de capas que reviste cada imagen. Víctor Stoichita (2000) —cuyos aportes han sido retomados en frecuentes oportunidades a lo largo de la investigación, pues explora ángulos poco transitados de la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato— también se detiene en esta cuestión:

El problema de la relación entre arte y cuadro, tal y como se ha intentado analizar en este estudio, se plantea al margen de las divisiones cronológicas y estilísticas tradicionales. El esquema evolutivo Renacimiento-Manierismo-Barroco tiene méritos indudables, el primero de ellos es la comodidad. Sin embargo, estos esquemas resultan poco útiles al intentar detectar el esfuerzo que la imagen despliega en su deseo de comprenderse y definirse a sí misma (p. 257).

Si bien el entorno estético y social en el que se envuelven los casos que trabaja el autor es muy preciso, resulta pertinente para recapitular la tarea que ordenó el desarrollo de esta tesis: pensar desde las imágenes. Zambullirse en ella involucró el mayor desafío, pues implicó anclar el análisis y la interpretación en aquello que las obras ofrecen a la mirada, sin abandonar los presupuestos y los textos desde los que las vemos.

Sin dudas, esta labor —muy bella en la idea, pero dificultosa en la práctica— encontró un abordaje posible gracias a los aportes de las cátedras de Lenguaje Visual 1B y 2B —y del seminario optativo de Lenguaje Visual 2B para los estudiantes de Historia del Arte— de la Facultad de Artes que, desde mi tránsito como estudiante de grado, luego como docente y, finalmente, como tesista de doctorado, me proporcionaron herramientas teóricas y conceptuales apropiadas a la hora de enfrentarme ante las imágenes y de poner en palabras lo que en ellas aparece.

Volver a las obras —en particular, de artistas mujeres— de la Argentina y de Latinoamérica, y exponer un enfoque desde dónde mirarlas son, en definitiva, las pretensiones centrales de este estudio, que responde a un criterio pedagógico y a un deseo: poner en práctica lo que enseño y contribuir al crecimiento y a la expansión de una historia del arte situada y contextualizada, que no pase por alto la especificidad de su objeto de estudio.

Biografías

(por orden de aparición)

Cecilia Lenardón

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1979. Fotógrafa y psicoanalista. Se recibió de psicóloga y se formó en Psicología del Arte en la Universidad Nacional de Rosario. Estudió en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto de Rosario, asistió a los talleres de fotografía de Andrea Otera y Laura Glusman, y también estudió música. Hizo clínica de obra con Raúl Flores, Julia Converti, Rafael Cippolini y Ernesto Ballesteros. Su obra participó en diversos ciclos y premios. Se destaca la instalación-performance sonora grupal *Guo Cheng Cráter*, finalista de la séptima edición del Premio Petrobrás. Vive y trabaja en Rosario.

Arturo Aguiar

San Juan, Argentina, 1963. Estudió Física en la Universidad de Buenos Aires, aunque no finalizó la carrera para abocarse al arte. Tras un recorrido por el teatro, la literatura y las artes plásticas, en el 2000 hace su primera muestra individual de fotografía, en la que usa una técnica que el artista denomina «toma directa en acción o foto performance lumínica». Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, y su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Eduardo Costa

Buenos Aires, Argentina, 1940. Estudió Letras e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Formó parte de la Generación del Di Tella. Junto con Raúl Escari y Roberto Jacoby creó el Arte de los medios, y escribió el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación* (1966). Su trayectoria artística, extensa y prolífica, se desarrolló principalmente en Buenos Aires, en Estados Unidos y en Brasil, donde se relacionó con reconocidos artistas y expuso en importantes museos y galerías.

Alejandro Kuropatwa

Buenos Aires, Argentina, 1956-2003. Estudió serigrafía, pintura y dibujo, y en 1982 obtuvo una maestría en Bellas Artes, especializada en Fotografía, en la Parsons School of Design de Nueva York. La mayor parte de su producción artística la realizó a mediados de la década de los ochenta, luego de haber sido diagnosticado de SIDA, momento en el cual hace las series *Naturalezas muertas* (1986) y *30 días en la vida de A.* (1990). Sin embargo, ante el descubrimiento de un cóctel retroviral que permite convivir con la enfermedad, hace la muestra *Cóctel* (1996), que se convirtió en un ícono de la lucha contra el SIDA.

María Fernanda Feltes

Córdoba Capital, Córdoba, Argentina, 1981. Estudió Artes Plásticas con orientación en Pintura e Historia de las Artes Visuales en la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeñó como docente tanto en el nivel universitario como en el secundario y realizó exposiciones en instituciones nacionales. Actualmente desarrolla su carrera artística en Toronto.

Soledad Dahbar

Salta, Argentina, 1976. Artista visual, gestora cultural independiente y docente. Realiza fotografías, videos e instalaciones, que expone tanto en instituciones nacionales como internacionales. Recibió premios, obtuvo la Beca para Artistas del Interior del Fondo Nacional de

las Artes y participó en la clínica de análisis de obra organizada por la Fundación Antorchas. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Salta.

Julieta Escardó

Buenos Aires, Argentina, 1970. Fotógrafa, editora y docente. Estudió Dirección de Fotografía en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica de Buenos Aires. Hizo exposiciones individuales, ganó becas y distinciones, y fue jurado en distintos premios y convocatorias. Fundó y dirigió la Feria de Libros de Fotos de Autor, y actualmente dirige la Fundación Larivière y la plataforma Turma.

Paloma Rincón

Ciudad de México, México, 1979. Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad en la que actualmente reside. Sus fotografías, que se complementan con el diseño, la escultura, la instalación y la ilustración, son desarrolladas tanto para campañas publicitarias de grandes empresas como para proyectos experimentales y personales.

Lucía Delfino

La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1992. Estudió Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso en la Universidad Nacional de La Plata, donde actualmente se desempeña como docente. Hizo clínica de obra con Leila Tschopp, Valeria González, Rafael Cippolini, Leonel Fernández Pinola e Irene Ripa Alsina. Participó en la Bial de Arte Joven de Buenos Aires y obtuvo la Beca Conti del Fondo Nacional de las Artes. Recibió premios y menciones, y expuso en muestras individuales y colectivas. Vive y trabaja en La Plata.

Marlón de Azambuja

Santo Antônio da Patrulha, Río Grande del Sur, Brasil, 1978. Estudió en el Centro de Arte Contemporânea Edilson Viriato en Curitiba. Su obra participó en bienales, como la 11.^a Bial de La Habana, la 11.^a Bial de Cuenca, la 8.^a Bial del Mercosur en Porto Alegre y la 12.^a Bial Internacional del Cairo. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Brasil como en el exterior, y su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Madrid.

Ana Gallardo

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1958. Artista autodidacta. Se formó en talleres de artistas, como Víctor Grippo, Miguel Dávila, Jorge Diciervo y Juan Doffo. Vivió entre México, España y Buenos Aires. En los años ochenta integró el Grupo de la X. Realizó proyectos independientes de gestión y de promoción de artistas, entre ellos, la feria de espacios autogestionados por artistas Periférica, Espacio Forest y La Verdi. Participó en la 56.^a Bial de Venecia, la 11.^a Bial de Cuenca, la 29.^a Bial de San Pablo y la 7.^a Bial del Mercosur en Porto Alegre, entre otras. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior.

Oscar Bony

Posadas, Misiones, Argentina, 1941 - Buenos Aires, Argentina, 2002. Pintor, fotógrafo, cineasta y artista conceptual. Estudió con Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino, y fue ayudante en el taller de Antonio Berni. Formó parte de la Generación del Di Tella. Tras la clausura de *Experiencias '68*, donde expuso «La familia obrera» (1968), Bony se distanció de la producción artística hasta 1975. La última dictadura cívico-militar

en la Argentina lo obligó a exiliarse en Milán en 1977, aunque en 1988 regresó a Buenos Aires. En el 2002 recibió el Premio Konex. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Gastón Pérsico

Buenos Aires, Argentina, 1972. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Participó del Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA-Kuitca, y obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Forma parte del colectivo Suscripción junto con Cecilia Szalkowicz, con quien trabaja en actividades artísticas y culturales.

Rosana Schoijett

Buenos Aires, Argentina, 1969. Estudió Cine y Animación en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda y realizó talleres con Alberto Goldenstein y con Fabiana Barreda. Participó en el Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA-Kuitca, y en el Programa Intercampos de la Fundación Telefónica. Desde 1992 trabaja como fotógrafa para medios gráficos. Expuso en numerosas muestras individuales y colectivas tanto nacionales como internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Cecilia Szalkowicz

Buenos Aires, Argentina, 1972. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires, realizó talleres de fotografía con Alberto Goldenstein y participó en el Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA-Kuitca. Formó parte del colectivo Suscripción junto con Gastón Pérsico, con quien trabaja en actividades artísticas y culturales. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior.

Luciana Rondolini

Buenos Aires, Argentina, 1976. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires, cursó Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires e hizo clínica de obra con Hernán Marina, Fabián Burgos, Carlos Huffman y Elsa Soibelman. Trabaja en fotografía, video, escultura e instalación. Obtuvo premios y distinciones. Realizó exposiciones individuales y colectivas, y participó en ferias tanto nacionales como internacionales. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Melissa Guevara

San Salvador, El Salvador, 1984. Estudió la licenciatura en Artes Plásticas, opción Cerámica, en la Universidad de El Salvador. Participó en residencias artísticas, entre ellas el Programa de Residencias de Campos Gutiérrez en Medellín. Recibió distinciones, premios y becas, como Flora ars+natura en Bogotá. Realizó exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales. Su obra forma parte de colecciones privadas de El Salvador y de Nicaragua. Actualmente vive y trabaja en San Salvador, y es miembro de The Fire Theory y de Curatorial Cinema.

Isidora Correa

Santiago de Chile, Chile, 1977. Estudió la licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile y la maestría en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Se desempeña como docente en la Universidad Diego Portales de Santiago Chile. Participó en residencias,

como URRRA en Buenos Aires, Air Glenfiddich en el Reino Unido y Flora ars+natura en Bogotá. Obtuvo becas, distinciones y premios. Realizó exposiciones individuales y colectivas en Chile y en el extranjero, y su obra forma parte de colecciones públicas. Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Livia Marin

Santiago de Chile, Chile, 1973. Estudió la licenciatura en Bellas Artes con mención en Escultura en la Universidad de Arte y Ciencia Sociales de Santiago de Chile; la maestría en Artes Visuales en la Universidad de Chile; y el doctorado en Arte en Goldsmiths College, University of London. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y en el extranjero. Obtuvo premios y distinciones. Vive y trabaja en Londres.

Adrián Villar Rojas

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1980. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Rosario. La obtención del premio en el concurso Currículum Cero (2003), de la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, impulsó su carrera artística. En 2011 participó en la 54.^a Bienal de Venecia y ganó el 9.º Benesse Prize. Obtuvo becas y recibió numerosos premios y distinciones. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Toia Bonino

Buenos Aires, Argentina, 1975. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Se licenció en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires y en Psicología en la Universidad de Buenos Aires. Hizo clínica de obra con Valeria González y Pablo Siquier, asistió al workshop de Hernán Khourian sobre proyectos audiovisuales y al taller de Claudio Caldini. Obtuvo premios y menciones. Participó en el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas del Centro Cultural Ricardo Rojas y fue becada por el Fondo Nacional de las Artes. Realizó exposiciones individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior.

Nino Cais

San Pablo, San Pablo, Brasil, 1969. Estudió la licenciatura en Artes Plásticas en la Faculdade Santa Marcelina de San Pablo. Obtuvo premios y realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Brasil como en el extranjero. Participó en la 30.^a Bienal de San Pablo y en la 3.^a Bienal de Bahía. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en San Pablo.

Diego Bianchi

Buenos Aires, Argentina, 1969. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Hizo clínica de obra con Pablo Siquier, participó del Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA-Kuitca, y de la residencia Skowehegan School of Painting and Sculpture en Maine. Se desarrolla como docente en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Obtuvo becas y distinciones, y su obra participó en la 13.^a Bienal de Estambul, la 11.^a Bienal de Lyon y la 10.^a Bienal de La Habana. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Paula Luttringer

La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1955. En 1977, durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), fue secuestrada y retenida cinco meses en un centro clandestino de

detención. Al ser liberada se exilió hasta 1995. Cuando regresó, comenzó a usar la fotografía para trabajar su experiencia en relación con la historia reciente del país. Recibió las becas de la Fundación Guggenheim y del Fondo Nacional de las Artes. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Nury González

Santiago de Chile, Chile, 1960. Estudió en el Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago, se licenció en Artes Plásticas, mención Grabado, en la Universidad de Chile y luego ingresó en la maestría en Artes Visuales de la misma universidad. En esta institución se desarrolla como docente, como coordinadora de la maestría en Artes Visuales y como directora del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lagos. De su extensa trayectoria artística se destacan las becas otorgadas por la Fundación Rockefeller y por la Fundación Guggenheim, y su participación en la 11.^a Bienal de La Habana. Obtuvo premios y menciones, y realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y en el extranjero. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Fabio Kacero

Castelar, Buenos Aires, Argentina, 1961. Artista visual y escritor. Estudió Dibujo y Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, y también cursó asignaturas en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo premios y menciones. Realizó exposiciones individuales (a partir de la muestra *Las voces emergentes en Harrods* en 1991) y colectivas, y participó en numerosas ferias de arte internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Delcy Morelos

Tierra Alta, Córdoba, Colombia, 1967. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Recibió premios y menciones. Expuso en muestras individuales (desde 1990) y colectivas. Participó en ferias de arte y en bienales, como la 7.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre y la 6.^a Bienal de La Habana. Su obra forma parte de colecciones de museos. Vive y trabaja en Bogotá.

Bernardo Salcedo

Bogotá, Cundinamarca, Colombia, 1939-2007. Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Su instalación *Hectárea de Heno* (1970) se considera el hito del comienzo del arte contemporáneo en el país. Participó en bienales, como la 2.^a Bienal de Coltejer de Medellín y la 41.^a Bienal de Venecia, y realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en Colombia como en el exterior. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

Mariano Vilela

Buenos Aires, Argentina, 1970. Estudió Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y realizó un posgrado en la Universidad Nacional de las Artes también de Buenos Aires. Asistió a los talleres de Jorge Macchi, Ahuva Slimowickz y Guillermo Kuitca (Beca Kuitca). Ganó diferentes premios, y realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero. Su obra forma parte de colecciones públicas.

Agustín Sirai

La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1978. Estudió la licenciatura y el profesorado en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de La Plata, donde actualmente se desarrolla como

docente. Recibió numerosos premios y menciones, y obtuvo la Beca EcuNHI-FNA. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en La Plata.

Max Gómez Canle

Buenos Aires, Argentina, 1972. Estudió Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, y trabajó de carpintero, realizador escenográfico, restaurador, cocinero, artesano, marquero, letrista y videasta entre otras cosas. Recibió numerosos premios y obtuvo la beca arteBA-Flora. Realizó exposiciones individuales (desde 2005) y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero (principalmente, en San Pablo).

Florencia Böhrtlingk

Buenos Aires, Argentina, 1966. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y en la Escuela Ernesto de la Cárcova, ambas de Buenos Aires. Asistió a los talleres de Jorge Demirjian, Luis Felipe Noé, Gabriel Messil y Guillermo Kuitca (Beca Kuitca). Realizó exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, en Nueva York y en Milán. Sus obras forman parte de colecciones privadas tanto de la Argentina como del exterior. Vivió en la selva misionera y, actualmente, vive y trabaja entre Buenos Aires y Misiones.

Alfredo Londaibere

Buenos Aires, Argentina, 1955-2017. Estudió en el taller de Araceli Vázquez Málaga, además de asistir a talleres y a seminarios de pintura y de cerámica. Fue asistente en clases de Marcia Schvartz, becario de Guillermo Kuitca (Beca Kuitca), y de Pablo Suárez y Luis Fernando Bénédict en el Taller de Barracas (beca de la Fundación Antorchas). Desde finales de la década de los ochenta formó parte del grupo de artistas vinculado con el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, en el cual realizó exposiciones, dictó clases, coordinó talleres y se desempeñó como curador entre 1997 y 2002. Expuso en muestras tanto individuales como colectivas en la Argentina y en el extranjero.

Marcelo Pombo

Buenos Aires, Argentina, 1959. Estudió el Profesorado Nacional Superior de Educación Especial y se desempeñó como docente. En 1984 conoció a Jorge Gumier Maier quien le presentó el Grupo de Acción Gay (GAG). Formó parte, y fue uno de los referentes, del grupo de artistas que se vinculó con el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires a fines de la década de los ochenta. Entre 2010 y 2013 fue docente en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Expuso en numerosas muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Paula Senderowicz

Buenos Aires, Argentina, 1973. Estudió Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y Artes Visuales en la Universidad Nacional del Arte de Buenos Aires, donde se desarrolla como docente. Fue becada por Fundación Antorchas, Secretaría de Cultura de la Nación, Embajada de Canadá, Fondo Nacional de las Artes y Fundación Telefónica, e hizo residencias en Canadá y en Uruguay. Obtuvo premios y distinciones, y realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto nacionales como internacionales. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Integra el colectivo Nosotras Proponemos.

José Luis Falconi

Lima, Perú, 1973. Estudió el doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en Harvard University, Estados Unidos, donde se desempeña como miembro del Departamento de Historia del Arte y Arquitectura y como curador del Programa de Art Forum for Latino and Latin American Art, del David Rockefeller Center. Es director creativo de Art Life Lab. Contribuyó en numerosas publicaciones como escritor, editor y fotógrafo, y expuso su obra en América Latina. Vive y trabaja en Boston.

Eliana Heredia

San Pablo, San Pablo, Brasil, 1978. Desde 1980 reside en la Argentina. Estudió Escultura en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Realizó estudios de posgrado en la Escuela Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires y en la Universität der Künste de Berlín. Hizo clínica de obra con Marina De Caro, Tulio de Sagastizábal, Héctor Maranesi y Miguel Rothschild, y cursó talleres dictados por Valeria González, Patricia Hakim, Luis Camnitzer, Gabriel Pérez Barreiro y Jorge Macchi. Obtuvo becas y premios, participó en residencias y expuso en muestras individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior. Vive y trabaja en Berlín y en Buenos Aires.

Juliana Iriart

Remedios de Escalada, Buenos Aires, Argentina, 1976. Estudió en la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro de Mar del Plata e hizo clínica de obra con Pablo Siquier y con Mónica Giron. Obtuvo premios, fue becada por Trama y por el Centro de Investigaciones Artísticas, y participó en el Programa Intercampos de la Fundación Telefónica. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el extranjero. Sus obras integran colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Analía Amaya

Matanzas, Cuba, 1979. Estudió en la Academia de Bellas Artes San Alejandro de La Habana y en la Universidad de las Artes de La Habana, donde realizó el posgrado en performance Arte de Conducta. Integrante del colectivo Departamento de Intervenciones Públicas (DIP). Obtuvo premios en salones provinciales y nacionales, participó en ferias internacionales, como Art Madrid y ARCO, y expuso en muestras individuales y colectivas tanto en Cuba como en el extranjero. Vive y trabaja en Santiago de Chile y en La Habana.

Rita Simoni

Buenos Aires, Argentina, 1961. Estudió Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente. Asistió a los talleres de Miña Stempelsztejn, de Edgardo Madanes, de Florencia Blanco y Julieta Escardó, de Juan Doffo y de Rosa Skific. Hizo clínica de obra con María Carolina Baulo y con Horacio Zabala, y cursó curaduría con María Lightowler. Realizó exposiciones tanto individuales como colectivas.

Cris Bierrenbach

San Pablo, San Pablo, Brasil, 1964. Fotógrafa. Estudió geología durante un año y luego optó por cursar cine en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade de São Paulo. Trabajó para *Folha de S. Paulo*, para la *Revista da Folha*, para la revista *República* y colaboró con revistas, como *Vogue*, *Carta Capital* y *Marie Claire*. Fue directora de fotografía en *FilmeFobia* (1968), de Kiko Goifman. Sus fotografías se expusieron en muestras tanto individuales como colectivas. Trabaja como fotógrafa para la revista *Valor Econômico*.

Matías Duville

Quilmes, Buenos Aires, Argentina, 1974. Estudió Artes Visuales y Publicidad en Mar del Plata e hizo clínica de obra organizada por Fundación Antorchas (1999-2002). Obtuvo becas del Fondo Nacional de las Artes, de la Fundación Antorchas, de Trama y participó en el Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA-Kuitca. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, entre las que se destacan *The Valise Project* (2017), en el MoMA, y *Arena Parking* (2016), en Art Basel.

Laura Belem

Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1974. Hizo la maestría en Bellas Artes en Central Saint Martins College of Art and Design de Londres. Obtuvo premios, becas y residencias. Participó en la 10.^a Bienal de Liverpool, la 6.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre, la 51.^a Bienal de Venecia y la 1.^a Bienal de Praga. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Brasil como en el exterior. Vive y trabaja en San Pablo.

Humberto Díaz

Cienfuegos, Cienfuegos, Cuba, 1975. Estudió Cerámica y Diseño Gráfico en la Escuela Profesional de Artes de Trinidad y Escultura en el Instituto Superior de Arte de La Habana, donde también hizo el posgrado Arte de Conducta. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Cuba como en el exterior. Participó en bienales: 8.^a, 9.^a, 10.^a, 11.^a y 12.^a Bienal de La Habana, 9.^a Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de San Petersburgo y 55.^a Bienal de Venecia. Obtuvo becas, residencias artísticas y premios. Su obra se incluye en colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Vive y trabaja en La Habana.

Martín Bonadeo

Buenos Aires, Argentina, 1975. Es licenciado en Publicidad por la Universidad de Palermo, doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Austral y realizó un posdoctorado en University of California. Se desempeña como docente en la Universidad Católica Argentina (UCA), la Universidad Austral y la Universidad Torcuato Di Tella. Fundador del Taller Experimental de Ciencia, Arte y Tecnología (TECAT) en la UCA. Su formación como artista plástico comenzó en el 2000 en los talleres de Fabiana Barreda y de Mónica Giron. Participó en el Programa Intercampos de la Fundación Telefónica. Obtuvo premios nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Janine Soenens

Lima, Perú, 1978. Artista visual, curadora y docente. Estudió Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú durante cuatro años. Luego, se graduó de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, donde hizo un intercambio de dos años en la Universität der Künste en Berlín para estudiar arte y cine experimental. Participó en residencias artísticas, entre las cuales se destaca URRRA, en Buenos Aires. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Perú como en el extranjero. Formó parte de los colectivos Comité Primero de Mayo y Bahuaja-Sonene. Vive y trabaja en Lima.

Corina Arrieta

La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1987. Artista visual y editora. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como docente. Obtuvo premios, fue becada por el Fondo Nacional de las Artes y participó de la Beca Mundo Dios en Mar del Plata y del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato

Di Tella. Su obra formó parte de la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires y de exposiciones tanto individuales como colectivas. Creadora de los proyectos editoriales *Homemade Ediciones* y *Arquitectura y fantasía*.

Carlos Ginzburg

La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1946. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional de La Plata. Tanto su vínculo con el artista platense Edgardo Antonio Vigo como sus viajes fueron de suma importancia en su trabajo artístico, relacionado con el *land art*, el arte ecológico y el arte povera. Formó parte del Movimiento Diagonal Cero y del Grupo de los Trece. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en París.

Guido Yannitto

Mendoza, Argentina, 1981. Estudió la licenciatura en Pintura en la Universidad Nacional de Córdoba y realizó el Programa para Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella dictado por Jorge Macchi. Recibió diversas becas, entre ellas, la beca Van Eyck, la de la Fundación Antorchas y la del Fondo Nacional de las Artes. Participó en residencias, como Sur Polar en la Antártida y el Programa Escuela Flora en Flora ars+natura en Bogotá. Su obra se expuso en muestras individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior, y forma parte de distintas colecciones.

Fabio Morais

San Pablo, San Pablo, Brasil, 1975. Artista visual y escritor. Estudió el doctorado en Artes Visuales en la Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Expuso en muestras individuales y colectivas, nacionales e internacionales, entre las cuales destacan la 29.^a Bienal de San Pablo, 8.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre, y en instituciones como el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Tomie Ohtake Institute, el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon y el Museo Judío Contemporáneo de San Francisco. Publicó libros y dictó cursos y talleres sobre redacción y medios editoriales en artes visuales. Vive y trabaja en San Pablo.

Mayana Redin

Campinas, San Pablo, Brasil, 1984. Estudió Comunicación Social en la Universidade do Vale do Rio dos Sinos de São Leopoldo, Artes Visuales en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul de Porto Alegre, y la maestría y el doctorado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se desempeña como docente en la Universidade Candido Mendes de Río de Janeiro y en el Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. Participó en residencias, como en Flora ars+natura. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en Brasil como en el extranjero. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Río de Janeiro.

Horacio Zabala

Buenos Aires, Argentina, 1943. Estudió Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. En la década del setenta formó parte del Grupo de los Trece. En 1976 emigró a Europa y regresó a la Argentina en 1998. Es un artista de gran trayectoria que expuso en numerosas muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, y que hizo la curaduría y el diseño de varias exhibiciones colectivas: la primera fue *Última exposición internacional de arte correo* (1975), junto con Edgardo Antonio Vigo. Obtuvo varios premios. Su obra forma parte de diferentes colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Laura Glusman

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1971. Realizó talleres con Andrea Ostera y con Adriana Lestido. Estudió sobre técnicas fotográficas en University of California y participó en el Programa de Estudios Generales en Fotografía en el International Center of Photography en Nueva York. Recibió la beca para la Clínica de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas, participó de residencias y formó parte de la expedición científico-cultural Paraná Ra'anga.

Eduardo Basualdo

Buenos Aires, Argentina, 1977. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires y la carrera de actor y titiritero en el Teatro General San Martín de Buenos Aires. Obtuvo varias becas, entre ellas, la Beca Kuitca. Participó en diferentes bienales: 10.^a Bienal de Gwangju, 11.^a Bienal de Lyon, 7.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre y 29.^a Bienal de Pontevedra. En el 2013 hizo una exhibición monográfica en el Musée d'Art Contemporain, Rochechouart. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Manuela Ribadeneira

Quito, Pichincha, Ecuador, 1966. Artista y curadora. Estudió en Georgetown University en Washington, en Parsons School of Designs de París, e hizo una maestría en Goldsmiths College, University of London. Fundó el colectivo artístico Artes No Decorativas S. A. en Quito y los cuadernos de arte contemporáneo Drawing Room Confessions. Participó de bienales, entre ellas, la 8.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre, la 52.^a Bienal de Venecia y la 8.^a Bienal de La Habana. Expuso en muestras individuales y colectivas. Vive y trabaja en Londres.

Luis Romero

Caracas, Venezuela, 1967. Artista visual, curador, editor y promotor cultural, de formación autodidacta. Comenzó a exponer en la década de los noventa y desde entonces exhibió su obra tanto en ferias, en exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales, como en bienales. Recibió premios, becas y reconocimientos. Participó del programa de residencias de la Rijksakademie en Ámsterdam. Fundador y director, junto con el artista venezolano Suwon Lee, del reconocido espacio de arte contemporáneo Oficina#1 en Caracas. Su obra se incluye en colecciones públicas y privadas. Vive y trabaja en Caracas.

Helen Zout

Carcarañá, Santa Fe, Argentina, 1957. Estudió fotografía mientras cursaba la carrera de Antropología Cultural en la Universidad Nacional de La Plata. Durante la última dictadura cívica-militar de la Argentina, logró evitar ser secuestrada por los militares y permaneció como clandestina durante más de dos años. Cofundadora de la Fotogalería Omega en La Plata y miembro fundadora del Núcleo de Autores Fotográficos. En 2005, su trabajo *Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983* (2000-2006) fue declarado de Interés Nacional por la Secretaría General de la Presidencia de la Nación.

José Luis Landet

Buenos Aires, Argentina, 1977. Estudió dos años en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y se licenció en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda de la Ciudad de México. Asistió a seminarios dictados por Anna María Guasch, por María Inés Canale y por María de

la Escalera. Formó parte del colectivo Segundo Piso. Obtuvo numerosas becas, reconocimientos y participó en residencias artísticas. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive entre México y la Argentina.

Erica Bohm

Buenos Aires, Argentina, 1976. Estudió Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y fotografía con Gabriel Valansi. Cursó talleres con Pablo Siquier y con Carlos Trilnick. Junto con Viviana Blanco y Carina Moreira realizaron el Proyecto Viceversa. Recibió distinciones y participó de residencias. Obtuvo varias becas, entre ellas, la Clínica de Artes Visuales y el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas, ambas del Centro Cultural Ricardo Rojas, la Beca Trama y el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Bruno Dubner

Buenos Aires, Argentina, 1978. Estudió fotografía en la Escuela de Fotografía Creativa y se formó en filosofía con Luis Jalfen. Realizó talleres con Juan Travník, el seminario «Solocolor» dictado por Karina Peisajovich y participó del Programa de Tutorías del Centro Cultural Ricardo Rojas. Dictó seminarios en la Universidad Torcuato Di Tella y en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Obtuvo premios y expuso en muestras individuales y colectivas tanto nacionales como internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Ananké Asseff

Buenos Aires, Argentina, 1971. Artista visual con desarrollo en artes escénicas. Recibió premios y obtuvo gran cantidad de becas. Expuso en numerosas muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, entre las que destaca *Latir* (2017) en el Centro de Fotografía de Montevideo. Participó en la 10.^a Bienal de La Habana, la 12.^a Bienal de Curitiba y la 1.^a Bienalsur en Buenos Aires. Su obra forma parte de importantes colecciones: Tate Modern, de Londres; Museo J. Paul Getty, de Los Ángeles; Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, entre otras. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Juan Reos

Buenos Aires, Argentina, 1983. Estudió la licenciatura en Artes Visuales, orientación Pintura, en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, donde se desempeña como docente. Participó en residencias, en el Programa de Agentes del Centro de Investigaciones Artísticas y obtuvo la beca EcuNHI-FNA. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Angélica Dass

Río de Janeiro, Brasil, 1979. Fotógrafa y diseñadora. Estudió diseño de moda en el Centro de Tecnología da Indústria Química e Têxtil, Río de Janeiro, y la licenciatura en Bellas Artes en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. En España, hizo maestrías en Periodismo de Moda en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y en Fotografía Concepto y Creación en EFTI, Centro Internacional de Fotografía y Cine. Asistió a los talleres de Eugenio Ampudia, José Ramón Bas y Chema Madoz. Creadora del proyecto Humanae y financista del Instituto Humanae. Vive y trabaja en Madrid.

Francisco Amatriain

Buenos Aires, Argentina, 1979. En el 2011 presentó *Réplica* en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, su primera exposición individual, en la cual retrataba su

intimidad y la de sus amigos en las noches de Buenos Aires a partir de fotografías tomadas con su celular. Participó en el Programa de Artistas del Proyecto PAC (Prácticas Artísticas Contemporáneas).

Gerardo Repetto

Villa Huidobro, Córdoba, Argentina, 1976. Estudió Fotografía en la Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo de Córdoba e hizo talleres y seminarios tanto de fotografía como de artes plásticas y escénicas. Obtuvo la beca de Perfeccionamiento para Artistas y Escritores del Interior del País del Fondo Nacional de las Artes y la Beca FotoFest. Realizó exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales, y sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas de la Argentina y de los Estados Unidos. Vive y trabaja en Córdoba Capital.

Florencia Blanco

Montpellier, Francia, 1971. Desde 1971 reside en la Argentina. Fotógrafa. Cursó parte de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires y asistió al taller de fotografía de Juan Travník. Obtuvo premios y becas, entre ellas, de la Fundación Antorchas, del Fondo Nacional de las Artes y del Programa Trama de Fundación Espigas. Trabajó en cine con Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Gustavo Taretto, Héctor Babenco, entre otros. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Carolina Magnin

Buenos Aires, Argentina, 1975. Cursó la carrera de Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires y estudió en la Escuela Argentina de Fotografía de Buenos Aires. Asistió a clases de fotografía dictadas por Filiberto Mugnani en el Centro Cultural Ricardo Rojas, hizo clínica de obra con Gabriel Valansi y con Tulio de Sagastizábal, y *workshops* en el Internacional Center of Photography de Nueva York. Recibió premios, menciones y becas, entre ellas, del Fondo Nacional de las Artes. Su obra fue expuesta tanto en muestras individuales y colectivas como en ferias artísticas, nacionales e internacionales. Codirectora y curadora del espacio de arte La Ira de Dios.

Mariano Sardón

Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina, 1968. Estudió Ciencias Físicas en la Universidad de Buenos Aires y arte en la Internationale Akademie Für Bildende Kunst Salzburg de Austria. Docente en la carrera de Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y coordinador del Programa de Arte Interactivo en el Espacio Fundación Telefónica. Obtuvo premios y becas, entre ellas la de la Fundación Antorchas. Realizó exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales, y participó en la 57.^a Bienal de Venecia y la 11.^a Bienal de La Habana. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas tanto de la Argentina como del exterior.

Cristina Piffer

Buenos Aires, Argentina, 1953. Artista y arquitecta. Estudió Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Fue becada por el Fondo Nacional de las Artes con el Subsidio a la Creación Artística, participó del Proyecto de Arte Público de Puerto Rico y recibió numerosos premios y reconocimientos. Su obra formó parte de la 2.^a Bienal de Bahía Blanca, la 3.^a Bienal Iberoamericana de Perú y la 4.^a Bienal de Valencia. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Marcelo Grosman

Buenos Aires, Argentina, 1958. Fotógrafo y gestor cultural. Estudió Arquitectura y Ciencias Políticas en la Universidad de Buenos Aires. Miembro fundador de Trama, Red internacional de Artistas, junto con Claudia Fontes y Leonel Luna. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, y participó en la 5.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre y en la 3.^a Bienal del Fin del Mundo en Tierra del Fuego. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Agustín Blanco

Buenos Aires, Argentina, 1976. Estudió en la Escuela de Bellas Artes Rogelio Yrurtia de Buenos Aires y Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Desde 1999 expone tanto individual como colectivamente. En 2018 obtuvo el primer Premio en Dibujo del Salón Nacional de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Argentina.

Gabriel Chaile

Tucumán, Argentina, 1985. Estudió la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Tucumán. Fue seleccionado para participar del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y del Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas del Centro Cultural Ricardo Rojas. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Liliana Porter

Buenos Aires, Argentina, 1941. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires y en el taller de grabado de la Escuela Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires dictado por Fernando López Anaya y Ana María Moncalvo. Recibió premios y reconocimientos, y obtuvo becas, como de la Fundación Guggenheim y de la Fundación de Nueva York para las Artes. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior, y participó en bienales, como la 57.^a Bienal de Venecia. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas tanto nacionales como internacionales. Desde 1964 vive en Nueva York, donde se desempeñó como docente en Queens College y cofundó el Taller Gráfico de Nueva York con Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo.

Nicola Costantino

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1964. Cursó Artes Plásticas con especialización en Escultura en la Universidad Nacional de Rosario y estudió en el Taller de Barracas de la Fundación Antorchas dictado por Pablo Suárez, del cual, luego, se quedaría a cargo. Comenzó a trabajar con la fotografía a partir de su encuentro con Gabriel Valansi en el 2006. Obtuvo premios y becas, como la de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, y participó en bienales, entre ellas, la 55.^a Bienal de Venecia y la 24.^a Bienal de San Pablo. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Oscar Muñoz

Popayán, Cauca, Colombia, 1951. Estudió en la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. Obtuvo premios y realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en Colombia como en el exterior. Participó en la 1.^a Bienal de París de Arte Joven, la 19.^a Bienal de San Pablo, las 5.^a y 8.^a Bienal de Arte de Bogotá, la 6.^a Bienal de La Habana y

las 51.^a y 52.^a Bienal de Venecia. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Fundador del espacio de arte Lugar a Dudas en Cali, ciudad en la que vive y trabaja.

Teresa Burga

Iquitos, Loreto, Perú, 1935. Estudió Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y fue becaria del Programa Fulbright con la cual realizó la maestría en Artes Visuales en el Art Institute of Chicago. En la década del sesenta integró el Grupo Arte Nuevo de Lima. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Perú como en el exterior. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Lima.

Martín Di Girolamo

Buenos Aires, Argentina, 1965. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Recibió reconocimientos y obtuvo la Beca Kuitca otorgada por la Fundación Proa y la beca de la Fundación Antorchas para asistir al Taller de Barracas, dirigido por Pablo Suárez y Luis Fernando Benedit. Su obra se expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Ad Minoliti

Buenos Aires, Argentina, 1980. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires e hizo clínica de obra con Diana Aisenberg. Fue agente del Centro de Investigaciones Artísticas y cofundó el colectivo PintorAs. Obtuvo premios y becas, entre ellas del Ministerio de Cultura de Argentina, del Fondo Metropolitano de Buenos Aires, del Fondo Nacional de las Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Participó en varias residencias artísticas. Su obra se expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior, y en bienales, como la 10.^a Bienal del Mercosur en Porto Alegre y la 58.^a Bienal de Venecia.

Andrés Piña

La Consulta, Mendoza, Argentina, 1992. Estudió Artes Visuales en la Universidad Nacional de Cuyo de Mendoza. Hizo talleres y clínica de obra con Justo Pastor Mellado, Roberto Echen, Max Gómez Canle, Carlos Herrera, Luis Terán y Costado Galería. Participó en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Realizó exposiciones individuales y colectivas en la Argentina. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Lidzie Alvisa

La Habana, Cuba, 1969. Estudió en la Academia de Artes Plásticas San Alejandro de La Habana y en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Fue seleccionada para hacer la residencia Batiscafo en Londres. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en Cuba como en el exterior. Participó de las ediciones 5.^a, 6.^a, 8.^a, 9.^a, 11.^a y 12.^a de la Bienal de La Habana. Su obra forma parte de colecciones internacionales. Vive y trabaja en La Habana.

Geraldine Lanteri

Buenos Aires, Argentina, 1975. Realizó la licenciatura en Filosofía y estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires, donde cursa la diplomatura en Investigación y Conservación de Fotografía Documental. Estudió Fotografía en la Escuela Creativa de Andy Goldstein y asistió a talleres, cursos y clínicas de obra con Filiberto Mugnani,

Valeria González, Gabriel Valansi, Alberto Goldenstein, Guillermo Ueno, Nacho Iasparra, Ariel Authier, entre otros. Participó en el Laboratorio de Investigaciones en Prácticas Artísticas Contemporáneas en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Santiago Porter

Buenos Aires, Argentina, 1971. Obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim, de la Fundación Antorchas y del Fondo Nacional de las Artes. Fue seleccionado para participar del Programa Intercampos en la Fundación Telefónica y del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella. Docente en la Universidad de San Andrés y en la Universidad Nacional de San Martín. Realizó exposiciones individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas. Es autor de los libros *Piezas*, *La ausencia* y *Bruma*. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Ariadna Pastorini

Montevideo, Uruguay, 1965. En los años noventa se vinculó con el grupo de artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, presidido por Jorge Gumier Maier. Obtuvo premios y becas, entre ellas, la Beca Kuitca, la del Fondo Nacional de las Artes y la de la Fundación Pollock-Krasner. Participó en la residencia en el Banff Centre of the Arts de Canadá otorgada por la Fundación Antorchas. Expuso en muestras individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Su obra se incluye en colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Lorena Fernández

Resistencia, Chaco, Argentina, 1974. Estudió en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica de Buenos Aires y Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Asistió a clínicas de obras y a talleres de fotografía, jardinería, joyería, cerámica, poesía y canto. Algunos de sus docentes fueron: Alberto Goldenstein, Carlos Herrera, Eduardo Stupía, Silvia Gurfein, Raúl Flores, Julieta Escardó, Andrea Fasani, Claudia Toro y Mercedes Halfon. Recibió premios y menciones, fue becada por el Fondo Nacional de las Artes y participó en el Programa de Artistas del Proyecto PAC (Prácticas Artísticas Contemporáneas). Expuso en muestras individuales y colectivas, en festivales y ferias de arte. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Laura Códega

Campana, Buenos Aires, Argentina, 1977. Realizó la licenciatura en Periodismo en la Universidad del Salvador de Buenos Aires y Montaje Cinematográfico en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica de Buenos Aires. Estudió mitología con Esteban Ierardo y asistió a talleres y cursos de Diana Aisemberg, Tulio de Sagastizábal, Tania Bruguera, María Moreno, Josep María Martín y Jorge Macchi. Obtuvo becas del Centro de Investigaciones Artísticas y de la Colección Oxenford. Su obra se expuso en muestras individuales y colectivas, e integra colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Junto con Aurora Rosales fundó el espacio de Arte Metrónomo, y forma parte de Cooperativa Guatemalteca. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Rosana Simonassi

Buenos Aires, Argentina, 1974. Estudió Dirección de Fotografía en la Universidad de Cine de Buenos Aires. Fue directora de Patrimonio Cultural y Artes Visuales para la

Dirección de Arte y Cultura del municipio de Morón y, luego, directora del Departamento de Arte y Cultura también de Morón. Se desarrolló como docente en la Universidad de Buenos Aires y es tutora del Programa de Fotografía Turma. Recibió premios, participó en residencias y obtuvo becas, entre ellas, de la Secretaría de Cultura de la Nación, de la Colección Oxenford y del Fondo Nacional de las Artes. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Sebastián Camacho

Bogotá, Colombia. 1982. Estudió Artes Plásticas en la Universidad de los Andes de Bogotá y realizó la especialización en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Fue parte de departamentos de educación en museos y en instituciones de arte, y es docente universitario. Participó en la 2.^a Bienal sur en Buenos Aires y en exposiciones individuales y colectivas tanto nacionales como internacionales. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Lucía Fainzilber

Buenos Aires, Argentina, 1986. Realizó estudios de diseño de moda en la Universidad de Buenos Aires e hizo diseño de vestuario para talleres de teatro en el Teatro Colón en Buenos Aires. Se recibió de directora de fotografía en la Universidad de Cine de Buenos Aires y estudió en el International Center of Photography de Nueva York. Trabajó como colorista en posproducción de películas nacionales e internacionales. Asistió a varios fotógrafos de moda y desarrolló sus propios trabajos editoriales. Expuso tanto en ferias como en muestras individuales y colectivas. Vive y trabaja en Nueva York.

Verónica Romano

Buenos Aires, Argentina, 1969. Estudió Escultura y Dibujo en Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. En la década del noventa formó parte del Grupo Ø (cero barrado) con el cual expuso en espacios no convencionales. Fue becada dos veces por la Fundación Antorchas. Cofundadora del colectivo Publicaciones Independientes y de la Biblioteca Rodante. Realizó exposiciones individuales y colectivas, y participó en ferias artísticas. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Cinthia De Levie

Buenos Aires, Argentina, 1983. Estudió Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires y Escritura Creativa en Casa de Letras en Buenos Aires. Asistió al taller de Juan Doffo e hizo clínica de obra con Tulio de Sagastizábal y Ernesto Ballesteros. Participó en el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y en el Programa Intercampos de la Fundación Telefónica. Recibió premios, participó en residencias y obtuvo becas, entre ellas, del Fondo Nacional de las Artes. Realizó exposiciones individuales y colectivas tanto en la Argentina como en el exterior. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Índice de autores y de obras

Capítulo 1. Naturaleza muerta

- AERTSEN, Pieter: *Cristo con María y Marta* (1552) [Figura 31].
- AGUIAR, Arturo: *Granadas y Limones* (2013) [Figura 2].
- BIANCHI, Diego: *Imperialismo minimalismo* (2006) [Figura 21] y *From deep inside* (2007) [Figura 22].
- BONINO, Toia: *Manteles* (2007) [Figura 19].
- BONY, Oscar: *La luz de Caravaggio* (1996) [Figura 12].
- CAIS, Nino: de la serie *Naturaleza muerta* (2014) [Figuras 20a y 20b].
- CORREA, Isidora: *Línea discontinua* (2011) [Figuras 16a y 16b].
- COSTA, Eduardo: *Sandía con interior rojo, blanco y negro* (2008-2009) [Figura 3].
- DA CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi: *Cesto con frutas* (c. 1597-1600) [Figura 32].
- DAHBAR, Soledad: *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* (2010) [Figuras 6a, 6b y 6c].
- DE AZAMBUJA, Marlón: *Herencia* (2015) [Figura 10].
- DELFINO, Lucía: *La promesa de lo efímero* (2017) [Figura 9a] y Sin título (2019) [Figura 9b]. Obra con autorización de la artista para su reproducción en esta tesis.
- ESCARDÓ, Julieta: Sin título #3, de la serie *Nada que temer* (2010) [Figura 7a] y «El tiro del final», de la serie *Nada que temer* (2011) [Figura 7b].
- FELTES, María Fernanda: *Anidar en pétalos* (2005) [Figura 5].
- GALLARDO, Ana: *Material descartable* (2000) [Figura 11].
- GARZONI, Giovanna: *Naturaleza muerta con bol de cítricos* (c. 1640) [Figura 35].
- GIJSBRECHT, Cornelis Norbertus: *Reverso de un cuadro* (1670) [Figura 38].
- GONZÁLEZ, Nury: *Sueño velado* (2009) [Figura 25].
- GUEVARA, Melissa: *Antropometría* (2012) [Figura 15].
- HERÁCLITO, Mosaico del *asàrotos oïkos* (siglo II a. C.) [Figuras 39a y 39b].
- KACERO, Fabio: *Naturalezas muertas* (1997-2000) [Figura 27].
- KUROPATWA, Alejandro: Sin título, de la serie *Mi amor* (1995) [Figura 4].
- LENARDÓN, Cecilia: Sin título, de la serie *Naturaleza muerta* (2010) [Figuras 1a y 1b].
- LUTTRINGER, Paula: Sin título, de la serie *El matadero* (1998) [Figuras 24a y 24b].
- MARIN, Livia: *Cosas rotas (Brokenthings)* (2009) [Figuras 17a y 17b].
- MORELOS, Delcy: *La sombra terrestre* (2014-2015) [Figura 28].
- PALISSY, Bernard: Sin título (1510-1589) [Figura 33].
- PÉRSICO, Gastón; Schoijett, Rosana; Szalkowicz, Cecilia: Sin título, de la serie *Todo es vanidad* (2009) [Figuras 13a y 13b].
- RINCÓN, Paloma: Sin título, de la serie *Broken Heart* (2018) [Figura 8].

RONDOLINI, Luciana: *My silver path* (2012) [Figura 14].
 RUYSCH, Rachel: *Naturaleza muerta con serpiente* (1665-1708) [Figura 34].
 SALCEDO, Bernardo: *Bodegones* (1970) [Figura 29].
 SÁNCHEZ COTÁN, Juan: *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (1602) [Figura 36].
 SCHOIETT, Rosana: Sin título, de la serie *Misterios de la carne* (1995) [Figura 23].
 SIRAI, Agustín: «Todos los objetos involucrados en la producción de esta pintura», de la serie *Inventarios* (2015) [Figura 40]. Obra con autorización del artista para su reproducción en esta tesis.
 SZALKOWICZ, Cecilia: *Cosmos* (2019) [Figuras 26a y 26b]. Obras con autorización de la artista para su reproducción en esta tesis.
 VAN DER SPELT, Adriaen: *Naturaleza muerta con cortina* (1658) [Figura 37].
 VILELA, Mariano: *Naturaleza muerta* (2004) [Figura 30].
 VILLAR ROJAS, Adrián: *Fantasma* (2015) [Figuras 18a y 18b].

Capítulo 2. Paisaje

AMAYA, Analía: *Atardecer* (2012) [Figura 8a] y *Buildings* (2014) [Figura 8b].
 ARRIETA, Corina: *Biblioteca Local de Guías Turísticas y Afines* (2014) [Figuras 16a y 16b].
 ASSEFF, Ananké: «Córdoba», de la serie *Campos de realidad I* (2014-2016) [Figuras 30a y 30b].
 BASUALDO, Eduardo: *Madre del río* (2019) [Figura 23].
 BELEM, Laura: *Veneza do Brasil* (2007) [Figura 12].
 BIERRENBACH, Cris: *Orange gardens* (2010) [Figura 10].
 BOHM, Erica: *Calendario* (2005-2006) [Figura 28a] y *Pantone* (2004-2006) [Figura 28b].
 BÖHTLINGK, Florencia: *La vida en la selva* (2004) [Figura 2].
 BONADEO, Martín: Sin título, de la serie *El cielo en la tierra* (2010) [Figura 14a], *Usted está en el cielo* (2010) [Figura 14b] y *Cielo/tierra* (2010) [Figura 14c].
 DÍAZ, Humberto: *Tsunami* (2009) [Figura 13].
 DUBNER, Bruno: Sin título, de la serie *Motivos de piso* (2016-2017) [Figuras 29a y 29b].
 DUVILLE, Matías: *Arena parking* (2015) [Figura 11].
 FALCONI, José Luis: *Aproximaciones a una misma línea* (2014) [Figuras 5a, 5b y 5c].
 GLUSMAN, Laura: *El sonido de los pájaros* (2013-2019) [Figura 22].
 GÓMEZ CANLE, Max: *Cielo inanimado azul (desplazamiento lateral)* y *Cielo inanimado azul (desplazamiento triangular)* (2014) [Figuras 1a y 1b]; *Invasiones mutuas I* (2014) [Figura 1c].
 GINZBURG, Carlos: «Ginzburg à Alexandrie / Diario 4», de la serie *Viajes de Ginzburg* (1979) y «Ginzburg à Borobudur, Indonésie», de la serie *Viajes de Ginzburg* (1978) [Figuras 17a y 17b].
 HEREDIA, Eliana: *Brigitte y el brillo del desierto* (2011) [Figuras 6a y 6b].
 IRIART, Juliana: *Pasaje Ámbar* (2006) [Figuras 7a y 7b].

LANDET, José Luis: de la serie *Paisaje recuperado* (2012) [Figura 27a] y de la serie *Bordes* (2016) [Figuras 27b y 27c].

LONDAIBERE, Alfredo: Sin título (1993) [Figura 3a].

MORAIS, Fabio: *Copo d'agua* (2008) [Figura 19].

POMBO, Marcelo: *Noche estrellada con casas en las montañas* (2012) [Figura 3b].

REDIN, Mayana: «Encuentro de países sin mar», de la serie *Geografía de encuentros* (2011) [Figura 20].

RIBADENEIRA, Manuela: *Tiwintza mon amour* (2005) [Figura 24a] y *Hago mío este territorio* (2007) [Figura 24b].

ROMERO, Luis: *Cielo (Ceu)* (2011) [Figura 25].

SENDEROWICZ, Paula: *Sintonía del horizonte* (2002) [Figuras 4a y 4b].

SIMONI, Rita: de la serie *Espacios residuales* (2006-2010) [Figuras 9a y 9b].

SOENENS, Janine: *Línea aparente* (2008) [Figuras 15a y 15b] y *Patrón imaginario* (2014) [Figura 15c].

YANNITTO, Guido: *Buscar aquí* (2018) [Figura 18].

ZABALA, Horacio: *Obstrucciones* (1974) [Figura 21a] y *Seis imágenes del fragmento 30* (1973) [Figura 21b].

ZOUT, Helen: de la serie *Desapariciones* (2006) [Figuras 26a y 26b].

Capítulo 3. Retrato

ALVISA, Lidzie: Sin título, de la serie *Imanes* (2000-2001) [Figuras 20a y 20b].

AMATRIAIN, Francisco: *El sótano* (2004) [Figura 3].

BLANCO, Agustín: «Patriota revolucionaria - 1816» [Figura 11c], «Coronel - 1820» [Figura 11a] y «Escritor. Referente gay - 1972» [Figura 11b], de la serie *Sombras terribles* (2018).

BLANCO, Florencia: «Irma y Aquiles» y «Bosques de Palermo», de la serie *Fotos al óleo* (2008) [Figuras 5a y 5b]; «Ensayo #28», de la serie *Otro ensayo* (2017-2018) [Figura 5c].

BURGA, Teresa: *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.72* (1972) [Figura 16].

CAMACHO, Sebastián: Sin título, de la serie *Escopofobia* (2017) [Figuras 27a, 27b y 27c].

CHAILO, Gabriel: «El farolero» [Figura 12b] y «El granadero» [Figura 12a], de la serie *Pequeños grandes personajes* (2008).

CÓDEGA, Laura: «#3» [Figura 25b] y «#5» [Figuras 25a], de la serie *Las dos caras* (2015).

COSTANTINO, Nicola: *Vanity / Tocador* (2011) [Figura 14].

DASS, Angélica: *Humanae* (2012-2018) [Figura 2].

DE LEVIE, Cinthia: *Qué hacer con las manos* (2017) [Figura 30].

DI GIROLAMO, Martín: de la serie *Diosas* (2008) [Figura 17a] y de la serie *Stage Diving* (2017) [Figura 17b].

FAINZILBER, Lucía: Sin título, de la serie *Somewear* (2014) [Figuras 28a y 28b].

FERNÁNDEZ, Lorena: «Anük Torre Obeid» [Figura 24a] y «Loli Mosquera» [Figura 24b], de la serie *Quién me defenderá de tu belleza* (2015)

GROSMAN, Marcelo: «Femenino 26-30 #1» [Figura 10a] y «Masculino 26-30 #4» [Figura 10b], de la serie *Guilty* (2009-2011). Obras con autorización del artista para su reproducción en esta tesis.

LANTERI, Geraldine: «Alicia» [Figura 21a] y «Osvaldo» [Figura 21b], de la serie *Arreglos de ropa* (2007-2008)

MAGNIN, Carolina: *De visu* (2018) [Figura 7].

MINOLITI, Ad: Sin título, de la serie *Play G* (2014) [Figuras 18a y 18b].

MUÑOZ, Oscar: *Narciso* (2001-2002) [Figura 15].

PASTORINI, Ariadna: de la serie *Escultura de goma* (2016) [Figura 23a] y *Caminar* (2017) [Figura 23b].

PIFFER, Cristina: «Cacique Saihueque», de la serie *Indios* (2015) [Figura 9a] y «Braceros», de la serie *Argento* (2018) [Figura 9b].

PIÑA, Andrés: *Tu remera, mi sudario* (2016) [Figuras 19a, 19b y 19c].

PORTER, Liliana: *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal, 1973)* (2013) [Figura 13].

REOS, Juan: *Declaración de apariencia* (2019) [Figura 1b].

REPETTO, Gerardo: «Desnudo n.º uno», de la serie *Heliográficas* (2007) [Figura 4]. Obra con autorización del artista para su reproducción en esta tesis.

ROMANO, Verónica: de la exposición *La estatua casera* (2016) [Figuras 29a y 29b].

SARDÓN, Mariano: *Morfologías de la mirada* (2012) [Figura 8].

SCHOIJEET, Rosana: Sin título, de la serie *Lovecraft* (2011-2016) [Figura 6].

SIMONASSI, Rosana: «2» [Figura 26b] y «Mácula» [Figura 26a], de la serie *Blinde Klippe* (2015).

Referencias bibliográficas

- Acero Pérez, J. (2015). Los residuos y su gestión a través de la iconografía. En *La gestión de los residuos en Augusta Emérita (Mérida, España). Siglos I a. C. VII d. C.* (Tesis doctoral) (pp. 114-124). Universidad de Extremadura, España.
- Alpers, S. (2016). El impulso cartográfico en el arte holandés. En *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (pp. 215-279). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Ambrosini, C. y Pourrieux, C. (2016). Derivas bioéticas de la cultura cyborg. En N. Domínguez, (Comp.), *Monstruos y monstruosidades: perspectivas disciplinarias IV* (pp. 36-40). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Amigo, R. (2008). *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de La Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/49702>
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Bajtín, M. (2011). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Barasch, M. (1994). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Battistozi, A. M. (2018). Paisaje: el devenir de una idea. En G. Urtiaga y otros (Ed.), *200 años: pasado, presente y futuro* [Catálogo de exposición] (pp. 41-58). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del CCK. Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina.
- Bayer, O. (2009). Recorrido por la muerte argentina. En H. Zout, *Desapariciones* (pp.7-9). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Dilan Editores.
- Belting, H. (2009). El «verdadero retrato de Cristo». Leyendas e imágenes en disputa. En *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (pp. 277-299). Madrid, España: Akal.
- Benjamin, W. (2008). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía* (pp. 21-54). Valencia, España: Kadmos.
- Bergström, I. (1983). *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century* [La pintura de naturalezas muertas holandesa en el siglo XVII]. Chicago, Estados Unidos: Hacker Art Books.

Bialostocki, J. (1973). Arte y Vanitas. En *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (pp. 185-226). Barcelona, España: Barral.

Böhtlingk, F. (2012). *Florencia Böhtlingk. Obras 1992-2012*. Temperley, Argentina: Tren en movimiento.

Bola de Nieve (s. f.). Alfredo Londaibere: visión del arte. *Bola de nieve*. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/vision/260>

Bonitzer, P. (2007). Desencuadres. En *Desencuadres: pintura y cine* (pp. 81-88). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Borges, J. L. (1990). La biblioteca de Babel. En *Ficciones* (pp. 75-85). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Bryson, N. (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, España: Alianza editorial.

Bryson, N. (2013). *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres, Reino Unido: Reaktion Books.

Bucellato, L. (2012). *Margarita Paksa* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián, Argentina: Nerea.

Cabezón Cámara, G. (2019). *Las aventuras de la China Iron*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House.

Calabrese, O. (1994). Detalle y fragmento. En *La era neobarroca* (pp. 84-105). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid, España: Santillana.

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>

Ciafardo, M., Belinche, D. (2020). Los estereotipos en el arte. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 49-73). La Plata, Argentina: Papel Cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Ciafardo, M. y Giglietti, N. (2020). La dimensión temporal de las imágenes visuales. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 203-252). La Plata, Argentina: Papel Cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Cortes Rocca, P. (2015). La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (7), 149-155. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/7-pdf/CR.pdf>

Costa, E., Jacoby, R., Escari, R. (1966). *Un arte de los medios de comunicación*. Recuperado de http://www.archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/arte-de-los-medios#viewer=/viewer/1022%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Chambers, R. (2019). *Manuela Ribadeneira. Objetos de duda y de certeza 2000-2019* [Catálogo de exposición]. Quito, Ecuador: Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid, España: Turner Publicaciones y Fondo de Cultura Económica.

Davis, F. (2014). *Carlos Ginzburg: The Forgotten Vintage*. Nueva York, Estados Unidos: Henrique Faria Fine Art.

Davis, F. (2018). *Argento. Cristina Piffer*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Rolf Art.

Davis, F. (2019). *La herencia indócil de los espectros*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.

Davis, F. y otros. (2014). Play_G: Máquinas porno-geométrico-deseantes. *Ramona*. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/51623>

De Azúa, F. (2019). La violencia del género: la pintura histórica en el arte contemporáneo. En *Volver la mirada. Ensayos sobre arte* (pp. 642-666). Barcelona, España: Penguin Random House.

De Chassey, E. (2006). Siluetas. En *Planitudes. Historia de la fotografía plana* (pp. 19-48). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.

Deffebach, N. (2007). *Picantes pero sabrosas: las naturalezas muertas de Frida Kahlo*. Ponencia presentada en el 4.º Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. *Jornadas CAIA*. Centro Argentino de Investigadores en Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Deleuze, G. (2007). Del cliché al acto pictórico. En *Pintura. El concepto de diagrama* (pp. 49-88). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Días Ramos, A. (2011). *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo* [Catálogo de exposición]. Recuperado de https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/2468f7_cf77ef2282a6480582742df469de63a7.pdf

Didi-Huberman, G. (2006). La historia del arte como disciplina anacrónica. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (pp. 31-97). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.

Didi-Huberman, G. (2010). La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado. En *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (pp.185-292). Murcia, España: Cendeac.

Dubois, P. (2008). Los orígenes de la fotografía. En *El acto fotográfico y otros ensayos* (pp. 120-129). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Félibien, A. (1668). Préface des Conférences de l'Académie royale [Prefacio de las Conferencias de la Real Academia]. En T. Kirchner (1997). *La nécessité d'une hiérarchie des genres* [La necesidad de una jerarquía de los géneros]. *Revue d'Esthétique*, (31-32), 187-196.

Ferreiro Pella, J. (2019). La pintura es una religión. En G. Comte, E. Rey, M. Lojo (Eds.), *Alfredo Londaibere: yo soy santo* [catálogo de exposición] (pp. 13-26). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Freund, G. (1983). Los precursores de la fotografía. En *La fotografía como documento social* (pp. 13-22). Barcelona, España: Gustavo Gili.

Gainza, M. (2001). La voz del interior. Recuperado de http://rosanaschoijett.com.ar/la_voz_del_interior/

Gainza, M. (2005). Cronología biográfica. Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco. En A. Duprat y otros, *Kuropatwa en technicolor* [Catálogo de exposición] (pp. 69-95). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Malba / Colección Constantini. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Gallagher, A. (2005). *Still Life / Naturaleza-Morta* [Naturaleza muerta] [Catálogo de exposición]. Niterói, Brasil: Museo de Arte Contemporáneo y British Council Brasil.

García Canclini, N. (1990). Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (pp. 9-50). Ciudad de México, México: Grijalbo.

García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid, España: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Gené, M. (2005). Los rostros de Perón, del retrato protocolar a la caricatura. *Prohistoria*, IX(9), 83-93. Recuperado de http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/genem-los_rostros.doc_.pdf

Giglietti, N. (2011). *La invención de un escenario. Una aproximación a las convergencias entre prácticas fotográficas antiguas y contemporáneas*. Ponencia presentada en las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38602>

Giglietti, N. (2013). *El paisaje pampeano en la revisión disciplinar de la historia del arte*. Ponencia presentada en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42500>

Giglietti, N. (2014). El cuerpo criminal. Un abordaje posible a la serie Guilty! De Marcelo Grosman. En M. A. de Rueda (Comp.), *Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 43-56). La Plata, Argentina: Al Margen.

Giglietti, N. (2020). Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 253-281). La Plata, Argentina: Papel Cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Giglietti, N., Lemus, F. (2012). Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos. *Arte e investigación*, (8), 106-111. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-8.pdf>

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.

Gluzman, G. G. (2018). La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930. *Estudios de Género de El Colegio de México*, (4). Recuperado de <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/248>

Gombrich, E. (1968). Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 125-137). Madrid, España: Debate.

Gombrich, E. (1999). La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo. En *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del renacimiento* (pp. 107-121). Madrid, España: Debate.

González, V. (2011). Fotografía y espacio urbano en los 90. En *Fotografía en la Argentina: 1840-2010* (pp. 130-137). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

González Martínez, K. (2010). Salcedo, no es frase de cajón. *Errata*, (2), 144-149. Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata__2_la_escritura_d/147

Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del Arte y la Crisis de lo Político en una Teoría Crítica de la Cultura. *La Puerta*, (1), 58-68. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-1.pdf>

Hadjinicolaou, N. (2005). *Historia del arte y lucha de clases*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Herrera, M. J. (s. f.). Un comentario sobre «Seis huevos duros en un plato». Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10829/>

- Januszczak, W. (2016). *Renacimiento desencadenado 4: infierno, serpientes y gigantes* [Video]. Disponible en <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0315g9b>
- Kirchner, T. (1997). La nécessité d'une hiérarchie des genres. *Revue d'Esthétique*, (31-32), 187-196.
- Korsmeyer, C. (2002). El apetito visual: La representación del gusto y de la comida. En *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía* (pp. 201-248). Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada Editores.
- Majluf, N. (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, 37(1), 73-108. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>
- Malosetti Costa, L. (2006). Artes de excluir, artes de incluir. *Todavía*, (13), 10-15.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.
- Malosetti Costa, L. (2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria e historia. *Crítica cultural*, 1(2), 111-123. Recuperado de http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/138
- Malosetti Costa, L. (2013). *Collivadino: Buenos Aires en construcción* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Malosetti Costa, L. (2014). *Yo, nosotros, el arte* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En *Campo-ciudad en las artes en Latinoamérica y Argentina* (pp. 195-204). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).
- Martínez, A. (2011). *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5051>
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, España: Montesinos.
- Marx, K. [1867] (2008). El carácter fetichista de la mercancía y su secreto. En *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital* (pp. 87-102). Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Mezza, C. (2003). *El poder de la autorreferencia. Propuestas sobre los límites y las limitaciones del autorretrato en las artes plásticas después de la década del sesenta*. Ponencia presentada en Poderes de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte). Centro Argentino de Investigadores en Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Mezza.pdf>

Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and Power* [Paisaje y poder]. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.

Moreno, M. (19 de marzo de 2006). Sombras. Huellas de desapariciones en el Recoleta. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2877-2006-03-19.html>

Moreno, M. (20 de diciembre de 2015). Costureritas del horror. *Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11140-2015-12-20.html>

Musée Bernard Palissy (s. f.). Bernard Palissy, Grand ouvrier en œuvres de terre [Entrada de página]. Recuperado de <http://www.museepalissy.net/fr/musee/article/bernard-palissy-grand-ouvrier-en-oeuvres-de-terre>

Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, España: Tecnos.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Parker, R. y Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. Nueva York, Estados Unidos: I. B. Taurus.

Penhos, M. (2005). Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En M. Penhos y otros. *Arte y antropología en la Argentina* (pp.15-64). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.

Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Penhos, M. (2013). Las imágenes de frente y de perfil, la «verdad» y la memoria. De los grabados de Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación de nuestros días. *Memoria y Sociedad*, 17(35), 17-36. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8326>

Pérez Vejo, T. (2001). *Pintura de historia e identidad nacional en España*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

Plante, I., Vidal Mackinson, S. (2011). *Panteón de los héroes. Historias, próceres y otros en el arte contemporáneo* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Osde.

Qualina, F. (2019). *Pancalismo*. Recuperado de <https://cynthiacohen.net/cynthiacohenexposicionespandulce.html>

Quiroga, H. (2017). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Assisi.

Rai News. (22 de marzo de 2020). Coronavirus, Don Giuseppe celebra la messa davanti ai ritratti e ai selfie inviati dai parrocchiani. *Rai News*. Recuperado de <https://www.rainews.it/dl/rainews/media/Coronavirus-Don-Giuseppe-celebra-la-messa-davanti-ai-ritratti-e-ai-selfie-inviati-dai-parrocchiani-f0a130a6-db8b-4bd4-a6d9-0ef5fe03a7d2.html#foto-1>

Rashkin, E. (2015). Corpus o los enigmas de la representación. *Artis. Revista Cultural Universitaria*, (2). Recuperado de https://www.academia.edu/32944927/Corpus_o_los_enigmas_de_la_representaci%C3%B3n

Reyes, D. (2020). *Cometierra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sigilo.

Reynolds, J. (2014). Discourse III. Delivered to the Students of the Royal Academy, on the Distribution of the Prizes, December 14, 1770. En H. Zimmern (Ed.), *Sir Joshua Reynolds' Discourses* (pp. 25-38). Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/47610/47610-h/47610-h.htm>

Richard, N. (2006). La traza fotográfica. En *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 149-176). Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

Rothfuss, R. (1944). El marco: un problema de la plástica actual. *Arturo: revista de artes abstractas*, (1). Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/en/item/729833#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-436%2C0%2C1429%2C800>

Schneider, N. [1992] (2009). *Naturaleza muerta*. Alemania, Colonia: Taschen.

Schiaffino, E. [1910] (1982). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial de Bellas Artes.

Schklovski, V. (1929). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), (2008). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp.77-98). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Schnaith, N. (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en la cultura visual. *TipoGráfica*, (4).

Segura, C. (2018). Enie. En *NC-arte. Proyectos 2018* (pp.170-173). Recuperado de https://issuu.com/ncartebogota/docs/nc_cat_logo_2018

Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Barcelona, España: Gustavo Gili.

Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edhasa.

Silvestri, G. y Aliata, F. (2001). *El paisaje como cifra armónica. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Simoni, R. (2007). Espacios residuales. Recuperado de <https://ritasimoni.com/ritasimoniespaciosresiduales.html>

Smud, M. (2 de enero de 2020). Reconocimiento facial: pagar el super solo con la cara. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/239471-reconocimiento-facial-pagar-en-el-super-solo-con-la-cara>

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Sterling, Ch. (1952). *La nature morte de l'antiquité a nos jours* [La naturaleza muerta desde la antigüedad hasta nuestros días]. París, Francia: Tisné.

Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Szir, S. (2016) (Coord.). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

Tell, V. (2017). Registros del progreso material. Imágenes urbanas y obras de infraestructura. En *El lado invisible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (pp. 99-156). San Martín, Argentina: UNSAM Edita.

Tell, V. (2019). *En tránsito. Fotografías de la colección del Bellas Artes* [Catálogo de exposición] Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/Texto_curatorial_En_transito_Fotografia.pdf

Tell, V. (2019). *Formas de desmesura* [Catálogo de exposición]. Recuperado de https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/formas_desmesura

Urquiza, M. (13 de enero de 2018). Eduardo Costa: una obra que se reconstruye con la inspiración en Duchamp. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/eduardo-costa-una-obra-que-se-reconstruye-con-la-inspiracion-de-duchamp-ni-d2100276#:~:text=Eduardo%20Costa%3A%20una%20obra%20que%20se%20reconstruye%20con%20la%20inspiraci%C3%B3n%20de%20Duchamp,-Mercedes%20Urquiza&text=%E2%80%9CLlegu%C3%A9%20a%20M%C3%A9xico%20quince%20d%C3%ADas,luto%20a%20todo%20el%20pa%C3%ADs>

Usubiaga, V. (2012). Variaciones sobre la historia de la pintura en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. En M. I. Baldassarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina* (pp. 391-414). Sáenz Peña, Argentina: Eduntref, Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Vacarezza, N. (2018). Perejil, agujas y pastillas. Objetos y afectos en la producción visual a favor de la legalización del aborto en la Argentina. En D. Busdygan (Coord.), *Aborto: aspectos normativos, jurídicos y discursivos* (pp. 302-330). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Verlichak, V. (2014). Fabio Kacero: mi obra no soy yo. Recuperado de <http://artescombinadasradio.blogspot.com/2014/09/fabio-kacero-mi-obra-no-soy-yo.html>

Villanueva, S. (Ed.). (2015). *Florencia Böhtlingk. Misiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Mansalva.

Wechsler, D. (1996). Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna. En C. Lobeto y D. Wechsler (Comps.), *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano* (pp. 29-62). Vicente López, Argentina: Nuevos Tiempos.

Wechsler, D. (2014). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I* (pp. 306-364). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Williams, R. (2011). *El campo y la ciudad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Zuffi, S. (1999). *La naturaleza muerta. La historia de los artistas internacionales y las obras maestras*. Milán, Italia: Electa.

Referencias de obras

Aertsen, P. (1551). *Bodegón con la Huida a Egipto (El puesto del carnicero)* [Óleo sobre tela]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Pieter_Aertsen#/media/Archivo:Pieter_Aertsen_005.jpg

Aertsen, P. (1552). *Cristo con María y Marta* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <https://www.khm.at/objektdb/detail/31/?offset=1&lv=list>

Aguiar, A. (2013). *Granadas y Limones* [Fotografía]. Recuperado de <http://arturoaguiar.com/album/still-lifenaturaleza-muerta/>

Aizenberg, R. (1962). *Padre e hijo contemplando la sombra de un día* [Óleo sobre cartón entelado]. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7062/>

Aizenberg, R. (1963). *Pintura* [Óleo sobre tela]. En L. Malosetti Costa (Ed.). (2007), *Pampa, ciudad y suburbio* [Catálogo de exposición]. Recuperado de [http://www.artefundaciones.com.ar/backend/upload/files/img_\\$135.pdf](http://www.artefundaciones.com.ar/backend/upload/files/img_$135.pdf)

Alonso, C. (1974). *Carne congelada* [Acrílico sobre tela]. En F. Galesio, F. y otros (2019). *Carlos Alonso. Pintura y memoria* [Catálogo de exposición]. Recuperado de <https://media.bellasartes.gob.ar/h/Alonso.pdf>

Alonso, C. (1977). *Carne de primera N.º 2* [Acrílico sobre tela]. En F. Galesio, F. y otros (2019). *Carlos Alonso. Pintura y memoria* [Catálogo de exposición]. Recuperado de <https://media.bellasartes.gob.ar/h/Alonso.pdf>

Alvisa, L. (2000-2001). Sin título. De *Imanes* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.lidziealvisa.com/works>

Amatriain, F. (2004). *El sótano* [Óleo sobre madera]. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=34004473929&set=pb.541483929.-2207520000.&type=3&theater>

Amaya, A. (2012). *Atardecer* [Objeto]. Recuperado de <https://www.facebook.com/cogaleriadearte/photos/a.314564882033974/314566912033771/?type=3&theater>

Amaya, A. (2014). *Buildings* [Objeto]. Recuperado de <https://www.facebook.com/cogaleriadearte/photos/a.314564882033974/314568392033623/?type=3&theater>

Ángel, M. (1536-1541). San Bartolomé. En *El Juicio Final* [Fresco]. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_\(nombre\)#/media/Archivo:Last_judgement.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_(nombre)#/media/Archivo:Last_judgement.jpg)

Arrieta, C. (2014). *Biblioteca Local de Guías Turísticas y Afines* [Instalación]. Recuperado de <http://cargocollective.com/corinaarrieta/Obra-Libros>

Asseff, A. (2014-2016). *Campos de realidad I* [Fotografía directa y pintura sobre vidrio]. Recuperado de <https://www.anankeasseff.com/campos-de-realidad-i>

Bacon, F. (1954). *Figura con carne* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat>

Basualdo, E. (2019). *Madre del río* [Instalación]. Recuperado de <https://bienalsur.org/es/today/77>

Belem, L. (2007). *Veneza do Brasil* (Venecia de Brasil) [Objeto]. Recuperado de <https://laurabelem.com.br/Veneza-do-Brasil-Venice-of-Brazil>

Beuckelaer, J. (1563). *Cerdo desollado* [Óleo sobre tela]. Recuperado de http://www.wikigallery.org/wiki/painting_116507/Joachim-Beuckelaer/Slaughtered-Pig-1563

Bianchi, D. (2006). *Imperialismo minimalismo* [Instalación]. Recuperado de <http://diego-bianchi.com.ar/inicio.php>

Bianchi, D. (2007). *From deep inside* [Instalación]. Recuperado de <http://diegobianchi.com.ar/inicio.php>

Bierrenbach, C. (2010). *Orange gardens* (Jardines naranjas) [Instalación]. Recuperado de <https://www.facebook.com/pg/orangegardens2011/posts/>

Blanco, A. (2003). *Manual- Stencil* [Instalación]. Recuperado de http://blangustin.blogspot.com/2008/02/manual-stencil-2003_26.html

Blanco, A. (2005). *Patriotas* [Fotomontaje digital]. Recuperado de http://blangustin.blogspot.com/2008/02/patriotas-2005_37.html

Blanco, A. (2018). *Sombras terribles* [Dibujo]. Recuperado de <http://blangustin.blogspot.com/2017/12/sombras-terribles-2017-en-proceso.html>

Blanco, F. (2008). Irma y Aquiles, Bosques de Palermo. De *Fotos al óleo* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.florenciablanco.net/fotosaloleo>

Blanco, F. (2017-2018). Ensayo #28. De *Otro ensayo* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.florenciablanco.net/yanoeestaneng>

Bohm, E. (2004-2008). *Pantone* [Fotografías]. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/artista/467/bohm-erica>

Bohm, E. (2005-2006). *Calendario, 2005-2006* [Fotografías]. Recuperado de http://www.pastogaleria.com.ar/pdfs/pasto_a6BA3r36vtVt.pdf

Böhtlingk, F. (2004). *La vida en la selva* [Acrílico sobre tela]. Recuperado de http://www.florenciabohtlingk.com/Libro_Floencia_Bothtlingk.pdf

Bonadeo, M. (2010). *Cielo/tierra* [Cartel]. Recuperado de <https://www.martinbonadeo.com.ar/albums/72157686100094664>

Bonadeo, M. (2010). *Usted está en el cielo* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/81/bonadeo-martin>

Bonadeo, M. (2010). Sin título [Fotografía]. De *El cielo en la tierra*. Recuperado de <http://www.kunstinargentiniem.com/index.php/2010/08/29/el-cielo-en-la-tierra/>

Bonino, T. (2007). *Manteles* [Video monocal]. Recuperado de <http://toiabonino.com.ar/videos/manteles.html#>

Bony, O. (1976). Sin título. De *Cielos* [Acrílico sobre tela]. Recuperado de <https://www.facebook.com/arteba/photos/a.185876781560/10154406785921561/?type=3&theater>

Bony, O. (1996). *La luz de Caravaggio* [Fotografía, vidrio baleado y marco]. Recuperado de <https://www.facebook.com/129924357148332/photos/oscar-bony-argentina-1941-2002la-luz-de-caravaggio-1996fotograf%C3%ADa-vidrio-baleado-/963896850417741/>

Burga, T. (1972). Informe rostro. De *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.72* [Fotografía y papel vegetal]. Recuperado de <https://www.alexandergray.com/series-projects/teresa-burga2>

Burga, T. [1972] (2005). *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.72* [Vista general de la instalación y fotografías de archivo]. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato-estructura-informe-9-6-72-teresa-burga/rgEAoZRSRVQsuA>

Cais, N. (2014). Sin título. De *Naturaleza muerta* [Fotografía]. Recuperado de https://www.casatriangulo.com/media/pdf/NC_portfolio_2020.pdf

Camacho, S. (2017). Sin título. De *Escopofobia* [Dibujo a lápiz sobre papel]. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/sebastiancamachoartista/photos/?tab=album&album_id=219291741861943&ref=page_internal

Chaile, G. (2008). El granadero, El farolero. De *Pequeños grandes personajes* [Fotoperformance]. Recuperado de <http://www.barro.cc/es/artists/18/gabriel-chaile>

Códega, L. (2015). #5, y #3. De *Las dos caras* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <http://www.lauracodega.com/Retratos.html>

Correa, I. (2011). *Línea discontinua* [Instalación]. Recuperado de <http://www.isidoracorrea.com/linea-discontinua#0>

Costa, E. (2008-2009). *Sandía con interior rojo, blanco y negro* [Objeto]. Recuperado de <http://mcmcgaleria.com/es/artista/eduardo-costa>

Costantino, N. (2009). *Nicola Narcisa evocando a Caravaggio* [Fotografía]. Recuperado de <http://barro.cc/es/artists/3/nicola-costantino>

Costantino, N. (2010). *Nicola alada, inspirado en Bacon* [Fotografía]. Recuperado de <http://barro.cc/es/artists/3/nicola-costantino>

Costantino, N. (2011). *Vanity / Tocador* [Videoinstalación]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QWuJUXpxfAA>

Costantino, N. (2014). *Vanity de viaje. Espejo de mano según Grete Stern* [Objeto]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/nicola-costantino-vanity-de-viaje-espejo-de-mano-segun-grete-stern>

Cúnsolo, V. (1931). *Tradición* [Óleo sobre cartón]. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=283&vol=11

da Caravaggio, M. M. (c. 1597-1600). *Cesto con frutas* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <https://www.ambrosiana.it/opere/canestra-di-frutta/>

Dass, A. (2012-2018). *Humanae* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.angelicadass.com/humanae-project>

Dahbar, S. (2010). *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* [Captura de pantalla. Videoinstalación]. Disponible en <https://vimeo.com/224013976>

Dahbar, S. (2010). *Vida quieta. Mi Jan Brueghel* [Videoinstalación]. Recuperado de <http://dahblab.blogspot.com/>

de Azambuja, M. (2015). *Herencia* [Instalación]. Recuperado de <http://www.marlondaezambuja.com/obras/herencia>

de Goya, F. (1795-1800). *La maja desnuda* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18>

de Goya, F. (1800-1807). *La maja vestida* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-vestida/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0>

De Levie, C. (2017). *Qué hacer con las manos* [Instalación]. Recuperado de <http://www.cinthiadelevie.com/pedazo-de-algo-2/>

Delfino, L. (2017). *La promesa de lo efímero* [Fotografía]. Recuperado de <https://cargocollective.com/luciadelfino/La-promesa-de-lo-efimero>

Delfino, L. (2019). Sin título. En *Tarde* [Instalación].

Di Girolamo, M. (2000). *Maquillaje* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/maquillaje/>

Di Girolamo, M. (2003). *Cliché* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/cliche/>

Di Girolamo, M. (2005). *Sola* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/sola/>

Di Girolamo, M. (2007). *Girls* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/girls/>

Di Girolamo, M. (2007). *Pathological beauty* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/pathological-beauty/>

Di Girolamo, M. (2008). *Diosas* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/diosas/>

Di Girolamo, M. (2013). *Entro* [Acrílico sobre tela]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/entro/>

Di Girolamo, M. (2017). *Stage Diving* [Esculturas. Serie completa]. Recuperado de <http://www.martindigirolamo.com/obras/stage-diving/>

Días Ramos, A. (2011). *8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo* [Catálogo de exposición]. Recuperado de https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/2468f7_cf77ef2282a6480582742df469de63a7.pdf

Díaz, H. (2009). *Tsunami* [Instalación]. Recuperado de <http://www.lugaresdetransito.net/blog/humberto-diaz>

Dubner, B. (2016-2017). Sin título [Fotografía]. De *Motivos de piso*. Recuperado de https://www.brunodubner.com/obra.php?trabajo=motivos_de_piso

- Duville, M. (2015). *Arena parking* [Instalación]. Recuperado de <http://www.matiasduville.com/work/32/arena-parking>
- Edgerton, H. E. (1957). *Milk Drop Coronet* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/49855>
- Escardó, J. (2010). Sin título #3. De *Nada que temer* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://www.julietaescardo.com/index.php?/projects/nada-que-temer/>
- Escardó, J. (2011). El tiro del final. De *Nada que temer* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://www.julietaescardo.com/index.php?/projects/nada-que-temer/>
- Escardó, J. (2011). *Pájaro* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://www.julietaescardo.com/index.php?/projects/nada-que-temer/>
- Escardó, J. (2011). *Cisne* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://www.julietaescardo.com/index.php?/projects/nada-que-temer/>
- Escardó, J. (2011). *Lobo* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://www.julietaescardo.com/index.php?/projects/nada-que-temer/>
- Fainzilber, L. (2014). Sin título. De *Somewear* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.praxis-art.com/artista/lucia-fainzilber/>
- Falconi, J. L. (2014). *Aproximaciones a una misma línea* [Instalación]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2014/11/15/jose-luis-falconi-aproximaciones-una-misma-linea/>
- Fast, P. (2005-2017). Infinito Radio Nacional. De *La luz argentina* [Toma directa, impresión glicée].
- Feltes, M. F. (2005). *Anidar en pétalos* [Fotografía]. Recuperado de http://www.mariafernandafeltes.com/art_s.php
- Fernández, L. (2015). *Quién me defenderá de tu belleza* [Fotografía digital]. Recuperado de <http://lorena-fernandez.com/index.php/obra/quien-de-defendera-de-tu-belleza/>
- Fontana, L. (1594-1595). *Retrato de Antonietta Gonsalvus* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de [https://webmuseum.com/ws/musee-chateau-blois/app/collection?vc=ePkH4L-F7w1I9geonpBCEJmSghWWZeZmJCmlAaxLzEsH1K8w_AEbjF7U\\$](https://webmuseum.com/ws/musee-chateau-blois/app/collection?vc=ePkH4L-F7w1I9geonpBCEJmSghWWZeZmJCmlAaxLzEsH1K8w_AEbjF7U$)
- Gallardo, A. (1999). *Manifiesto escéptico* [Intervención]. Recuperado de http://fiofaracovi.blogspot.com/2015/09/ana-gallardo_17.html
- Gallardo, A. (2000). *Material descartable* [Instalación]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/#lg=1&slide=8>
- Gallardo, A. (2002). *Políticas corporales* [Instalación]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/#lg=1&slide=8>

García Urriburu, N. (1968). Coloración del gran canal [Fotografía intervenida]. En M. Marchesi y A. Duprat (2018), *Venecia en clave verde. Nicolás García Urriburu y la Coloración del gran canal* [Catálogo de exposición]. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/nicolas-garcia-urriburu-y-la-coloracion-del-gran-canal/>

Garzoni, G. (c. 1640). *Naturaleza muerta con bol de cítricos* [Témpera sobre vitela]. Recuperado de <http://www.getty.edu/art/collection/objects/131420/giovanna-garzoni-still-life-with-bowl-of-citrons-italian-late-1640s/>

Gersht, O. (2006). *Pomegranate* [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ci2AA_5Yg7E

Gersht, O. (2007). *Time after time* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.origersht.com/copy-of-blow-up-2007-m>

Gersht, O. (2007-2008). *Blow up* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-6>

Gersht, O. (2014). *On Reflection* [Video]. Recuperado de <https://www.origersht.com/copy-of-floating-world-2016-1>

Gersht, O. (2018). *New Orders - Evertime* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.origersht.com/copy-of-new-orders-2018-1>

Gijsbrecht, C. N. (1670). *Reverso de un cuadro* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <https://www.smk.dk/en/highlight/the-reverse-of-a-framed-painting-1670/>

Ginzburg, C. (1978). Ginzburg à Alexandrie / Diario 4. De *Viajes de Ginzburg* [Collage]. Recuperado de <http://herlitzkafaria.com/en/artistas/carlos-ginzburg/obras>

Ginzburg, C. (1979). Ginzburg à Borobudur, Indonésia. De *Viajes de Ginzburg* [Fotografía]. Recuperado de <http://herlitzkafaria.com/en/artistas/carlos-ginzburg/obras>

Glusman, L. (2013). *Estructuras* [Objetos y fotografías]. Recuperado de <https://lauraglusman.com/estructuras/>

Glusman, L. (2013-2019). *El sonido de los pájaros* [Videoinstalación]. Disponible en <https://vimeo.com/117291051>

Gómez Canle, M. (2013). *Tríptico de nubes* [Óleo sobre papel, estante]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/max-gomez-canle/#lg=1&slide=6>

Gómez Canle, M. (2014). *Cielo inanimado azul (desplazamiento lateral)* [Óleo sobre tela y moldura]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/max-gomez-canle/#lg=1&slide=8>

Gómez Canle, M. (2014). *Cielo inanimado azul (marco triangular)* [Óleo sobre tela y moldura]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/max-gomez-canle/#lg=1&slide=8>

Gómez Canle, M. (2014). *Invasiones mutuas I* [Óleo sobre tela y moldura]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/max-gomez-canle/#lg=1&slide=0>

González, N. (2009). *Sueño velado* [Instalación]. Recuperado de <http://tallerforma.blogspot.com/2010/09/la-vida-es-sueno-nury-gonzalez-artista.html>

Grinblatt, J. (2005). *Cielito lindo* [Copias cromogénicas]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/julio-grinblatt/#lg=1&slide=6>

Guevara, M. (2012). *Antropometría* [Objeto]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/05/31/melissa-guevara/>

Hokusai, K. (c. 1830-1933). *La gran ola de Kanagawa* [Impresión litográfica]. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>

Heráclito (siglo II a. C.). Mosaico del *asàrotos oikos*. Recuperado de <http://www.musei-vaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-gregoriano-profano/Mosaico-dell-asarotos-oikos.html>

Heredia, E. (2011). *Brigitte y el brillo del desierto* [Instalación]. Recuperado de <http://www.elianaheredia.com/wp-content/uploads/2014/02/Eliana-Heredia-ES.pdf>

Iriart, J. (2006). *Pasaje Ámbar* [Instalación]. Recuperado de <http://www.julianairiart.com/pasaje-ambar>

Kacero, F. (1997-2000). *Naturalezas muertas* [Objeto]. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/fabio-kacero/#lg=1&slide=10>

Kahlo, F. (1954). *Viva la vida* [Óleo sobre masonite]. Recuperado de <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/colecciones/#regresar>

Kemble, K. (1960). *Paisaje suburbano* [Técnica mixta]. Recuperado de <http://www.kennethkemble.com/index.php/obras/46-kemble60otros>

Kuropatwa, A. (1995). Sin título [Fotografía]. En A. Duprat y otros (2005), *Kuropatwa en technicolor* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Malba.

Landet, J. L. (2012). *Paisaje recuperado* [Lienzos de pinturas recuperados]. Recuperado de <http://abstractioninaction.com/artists/jose-luis-landet/#>

Landet, J. L. (2014). Sin título. De *Bordes* [Bordes de pinturas recuperados]. Recuperado de http://www.nfgaleria.com/sites/default/files/dossiers/dossier_jose_luis_landet_es_0.pdf

Lanteri, G. (2007-2008). Alicia. De *Arreglos de ropa* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.geraldinelanteri.com/>

Lanteri, G. (2007-2008). Osvaldo. De *Arreglos de ropa* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.geraldinelanteri.com/>

Lenardón, C. (2010). Sin título. De *Naturaleza muerta* [Fotografía]. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/Galer%C3%ADa-Foster-Catena-132778303454638/photos/?tab=album&album_id=137382266327575

Londaibere, A. (1993). Sin título [Acrílico y esmalte sobre madera y borde de alpaca]. En G. Comte, E. Rey, M. Lojo (Eds.), (2019), *Alfredo Londaibere: yo soy santo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Luttringer, P. (1998). Sin título. De *El matadero* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.camaraoscura.com.ar/portfolio.php?portfolio=67>

Magnin, C. (2018). *De visu* [Instalación]. Recuperado de <http://www.carolinamagnin.com/personal/index.php?museo-sivori/museo-sivori/>

Mandé Daguerre, L. J. (c. 1838-1839). *Le Boulevard du Temple de Paris* [Daguerrotipo]. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_\(photograph\)#/media/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_(photograph)#/media/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)

Marin, L. (2009). *Cosas rotas (Brokenthings)* [Instalación]. Recuperado de <https://www.liviamarin.com/#/weite/>

Minoliti, A. (2014). Sin título. De *Play G* [Collage]. Recuperado de <http://www.minoliti.com.ar/playg.php>

Morais, F. (2006). *Encuentro de mares* [Atlas y diccionarios]. Recuperado de <http://fabio-morais.blogspot.com/2009/01/encontro-de-mares-2006.html>

Morais, F. (2006). *Océanos* [Bajorrelieve sobre atlas]. Recuperado de <http://fabio-morais.blogspot.com/2009/01/oceanos-2006.html>

Morais, F. (2008). *Copo d'agua* (Vaso de agua) [Objeto]. Recuperado de <http://fabio-morais.blogspot.com/2009/01/copo-dgua-2008.html>

Morais, F. (2009). *La tierra y el hombre* [Objeto]. Recuperado de <http://fabio-morais.blogspot.com/2009/02/earth-and-man-2009.html>

Morelos, D. (2014-2015). *La sombra terrestre* [Instalación]. Recuperado de <http://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/Mujeres-entre-lineas/4.pdf>

Muñoz, O. (2001-2002). *Narciso* [Video]. Disponible en <https://vimeo.com/52485348>

Muybridge, E. (1872-1878). *El caballo en movimiento* [Fotografía]. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge#/media/Archivo:Le-galop-de-daisy.jpg

Niépce, N. (c.1826-1827). *Punto de vista desde la ventana en Le Gras* [Heliografía al betún]. Recuperado de https://photo-museum.org/wp-content/uploads/2015/01/catalogue-Niepce-View_Le_Gras.jpg

Ostrera, A. (1998). *22 vistas de la casa de noche* [Fotografía Polaroid]. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/obra/id/773/Ostera%2C-Andrea/22-vistas-de-la-ca-sa%2C-de-noche>

Pastorini, A. (2016). *Escultura de goma* [Textil]. Recuperado de https://ariadnapastoriniartist.blogspot.com/2017/04/sculptures_22.html

Pastorini, A. (2017). *Caminar* [Textil]. Recuperado de https://ariadnapastoriniartist.blogspot.com/2017/04/sculptures_22.html

Pérsico, G., Schoijett, R., Szalkowicz, C. (2009). Sin título. De *Todo es vanidad* [Fotografía]. Recuperado de <http://rosanaschoijett.com.ar/portfolio/todo-es-vanidad/>

Piffer, C. (2018). Braceros. De *Argento* [Instalación]. Recuperado de <http://cristinapiffer.com.ar/obras/24/>

Piffer, C. (2015). Cacique Saihueque. De *Indios* [Serigrafía]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/cristina-piffer-serie-indios-cacique-saihueque>

Piña, A. (2016). *Tu remera, mi sudario* [Escultura y performance]. Recuperado de <https://andrespina.com.ar/Tu-remera-mi-sudario>

Pombo, M. (2012). *Noche estrellada con casas en las montañas* [Pintura con aplicaciones]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/elpanaderodelalba/7631219640>

Porter, L. (2013). *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal, 1973)* [Fotografía]. Recuperado de <http://lilianaporter.com/pieces/674/assets/610>

Porter, S. (2001-2004). Sin título. De *La ausencia (primera parte)* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.santiagoporter.com/textos/texto/55>

Redin, M. (2011). Encuentro de países sin mar. De *Geografía de encuentros* [Tinta china sobre papel]. Recuperado de <http://www.fundacaobienal.art.br/publicacoes>

Redin, M. (2011). Novo México encontra Al Kufrah. De *Geografía de encuentros* [Tinta china sobre papel vegetal]. Recuperado de <https://issuu.com/banco.portfolios/docs/mayana-redin>

Redin, M. (2011). Porto Alegre RS encontra Portalegre PT. De *Geografía de encuentros* [Tinta china sobre papel vegetal]. Recuperado de <https://issuu.com/banco.portfolios/docs/mayana-redin>

Rembrandt, H. (1655). *Buey desollado* [Óleo sobre madera]. Recuperado de http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_25565_26445_p0006736.001.jpg_obj.html&flag=true

Reos, J. (2019). *Declaración de apariencia* [Dibujo]. Recuperado de <https://juanreos.tumblr.com/declaracion>

Repetto, G. (2007). *Desnudo n. uno*. De *Heliográficas* [Fotografía].

- Ribadeneira, M. (2005). *Tiwintza mon amour* [Objeto]. Recuperado de <http://www.riorevuelto.net/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>
- Ribadeneira, M. (2007). *Hago mío este territorio* [Intervención]. Recuperado de <http://www.riorevuelto.net/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>
- Rincón, P. (2018). Sin título. De *Broken Heart* [Fotografía]. Recuperado de <https://palomarincon.com/portfolio/broken-heart/>
- Romano, V. (2016). Casco y Despiece. De *La estatua casera* [Instalación]. Recuperado de <https://cargocollective.com/veronicaromano/bronces-1>
- Romero, L. (2011). *Cielo (Ceú)* [Bordados]. Recuperado de <https://luisromeroarte.wixsite.com/portafolio/ceu-cielo>
- Rondolini, L. (2012). *My silver path* [Instalación]. Recuperado de <http://www.lucianaron-dolini.com/trabajos.php?s=7&t=35>
- Ruysch, R. (1665-1708). *Naturaleza muerta con serpiente* [Óleo sobre tela]. Recuperado de http://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/25/offset/0/sort_by/relevance/object/47365
- Salcedo, B. (1970). *Bodegones* [Serigrafía sobre tela]. Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata__2_la_escritura_d/145
- Sánchez Cotán, J. (1602). *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <http://collection.sdmart.org/Obj1358?sid=3621&x=66716&port=2851>
- Sardón, M. (2012). *Morfologías de la mirada* [Video digital en pantalla, medidas variables]. Recuperado de http://www.marianosardon.com.ar/wall/wall_esp.htm
- Schoijett, R. (1995). Sin título. De *Misterios de la carne* [Fotografía]. Recuperado de <http://rosanaschoijett.com.ar/portfolio/misterios-de-la-carne/>
- Schoijett, R. (2011-2016). Sin título. De *Lovecraft* [Fotografía]. Recuperado de <http://rosanaschoijett.com.ar/portfolio/lovecraft/>
- Senderowicz, P. (2002). *Sintonía del horizonte* [Instalación]. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/86/senderowicz-paula>
- Simonassi, R. (2015). *Blinde Klippe* [Fotografía intervenida]. Recuperado de <https://rosanasimonassi.com.ar/blindeklippe.html>
- Simoni, R. (2006-2010). *Espacios residuales* [Fotografía]. Recuperado de <https://ritasimoni.com/ritasimoniespaciosresiduales.html>
- Sirai, A. (2015). Todos los objetos involucrados en la producción de esta pintura. De *Inventarios* [Acrílico sobre tela].

Soenens, J. (2008). *Línea aparente* [Intervención]. Recuperado de <https://janine-soenens.com/Linea-aparente>

Soenens, J. (2014). *Patrón imaginario* [Exhibidor de postales]. Recuperado de <https://janine-soenens.com/filter/or/Patron-imaginario>

Soutine, Ch. (1925). *Carne de res* [Óleo sobre madera]. Recuperado de [https://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/chaim-soutine-\(1893-n-1943\)-boeuf-ecorche-vers-1925-1405.html](https://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/chaim-soutine-(1893-n-1943)-boeuf-ecorche-vers-1925-1405.html)

Stupía, E. (2005). Nocturno [Políptico, doce piezas, lápiz sobre papel]. En G. Urtiaga y otros (2018), *200 años: pasado, presente y futuro* [Catálogo de exposición] (pp. 41-58). Recuperado de http://cck.gob.ar/files/publicaciones/1558537396_200-anos-catalogo-web.pdf

Szalkowicz, C. (2019). *Cosmos* [Objetos, imágenes, luz, sonido].

Tell, V. (2019). *Formas de desmesura* [Catálogo de exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/formas_desmesura

Torres García, J. (1936). *Mapa de América* [Tinta sobre papel]. Recuperado de <http://museos.gub.uy/artefactivo/item/torres-garcia-joaquin.html>

Torres García, J. (1943). *América invertida* [Tinta sobre papel]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg

Van der Spelt, A. (1658). *Naturaleza muerta con cortina* [Óleo sobre panel]. Recuperado de <https://www.artic.edu/artworks/66042/trompe-l-oeil-still-life-with-a-flower-garland-and-a-curtain>

Vigo, E. A. (1969). *Concrete su poema* [Impresión sobre papel]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2016/07/13/edgardo-antonio-vigo-retrospectiva/>

Vilela, M. (2004). *Naturaleza muerta* [Grafito sobre papel]. Recuperado de <http://www.arsomnibus.com/web/muestra/in-fraganti>

Villar Rojas, A. (2015). *Fantasma* [Objetos intervenidos]. Recuperado de <https://lydiasmithwatsonyear.com/2015/08/11/moderna-museet/>

Yannitto, G. (2018). *Buscar aquí* [Tapices]. Recuperado de <http://guidoyannitto.com/buscar-aqui/>

Zabala, H. (1972). *Hacha* [Hacha de hierro sobre mapa]. Recuperado de <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zabala, H. (1973). *Seis imágenes del fragmento 30* [Mapas impresos quemados]. Recuperado de <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zabala, H. (1974). *Obstrucciones* [Tinta sobre mapas impresos]. Recuperado de <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zabala, H. (1974). *Revisar/censurar* [Impresión de sellos sobre mapas]. Recuperado de <http://horaciozabala.com.ar/espanol/obras.html>

Zout, H. (2006). *Desapariciones* [Fotografías]. Recuperado de <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-17.html>